Mus. Th.
1685

Ms. Th.

1685

Kienzl

20

[redacted] THE HOUSE

<366168036300l4

<366168036300l4

Bayer. Staatsbibliothek

Ing. 8° 1655

DIE

MUSIKALISCHE DECLAMATION

DARGESTELLT

AN DER HAND DER ENTWICKELUNGSGESCHICHTE
DES DEUTSCHEN GESANGES.

MUSIKALISCH-PHILOLOGISCHE STUDIE

VON

WILHELM KIENZL
DR. PHIL.

LEIPZIG,
VERLAG VON HEINRICH MATTHES.
1880.

53 03

DIE

MUSIKALISCHE DECLAMATION,

DARGESTELLT

AN DER HAND DER ENTWICKELUNGSGESCHICHTE
DES DEUTSCHEN GESANGES.

MUSIKALISCH-PHILOLOGISCHE STUDIE

VON

WILHELM KIENZL
DR. PHIL.

LEIPZIG,
VERLAG VON HEINRICH MATTHES.
1880.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

„Καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὅ τε ῥυθμὸς καὶ ἡ ἁρμονία, καὶ ἐρρωμενέστατα ἅπτεται αὐτῆς φέροντα τὴν εὐσχημοσύνην, καὶ ποιεῖ εὐσχήμονα, ἐάν τις ὀρθῶς τραφῇ."

Platon, „de re publicā",
III., 401, d.

DEM MEISTER

RICHARD WAGNER

IN HÖCHSTER VEREHRUNG GEWIDMET

VOM

VERFASSER.

Vorwort.

Ich habe es mir in der vorliegenden Schrift zum Ziele gesetzt, eine möglichst klare Darstellung des Ineinandergreifens von Sprache und Musik zu geben und dieses sowohl von prosodischer und rhythmischer als auch von logischer Seite zu beleuchten. Das rhythmisch-prosodische Element behandelte ich in dem ersten Capitel: »Verhältniss des einzelnen Wortes zur Musik«, das logische in dem zweiten Capitel: »Verhältniss logischer Wortverbindungen zur Musik«. Diese beiden Capitel bilden den ersten Theil der Schrift — die producirte musikalische Declamation. Der zweite Theil behandelt die reproducirte musikalische Declamation; in ihm versuchte ich das Verhältniss des Sängers zum gesungenen Worte (in rhythmisch-prosodischer und logischer Beziehung) zu erläutern.

Da meines Wissens dieser Abschnitt der Musikwissenschaft systematisch noch nicht behandelt wurde, so stellte ich es mir zur Hauptaufgabe, eine möglichst einfache und übersichtliche Darlegung sämmtlicher Gebiete der musikalischen Declamation zu bieten, indem ich den Stoff in meiner Darstellung sich vom Besonderen zum Allgemeinen erweitern liess, so dass also nicht das historische, sondern das sachliche Moment in den Vordergrund trat; jede Partie ist aber für sich historisch durchgeführt, indem auch in den Beispielen die Chronologie fast durchaus festgehalten wurde, wo es nur thunlich war. Trotzdem bin ich weit davon entfernt, diesen vorliegenden Versuch etwa als ein vollständiges Ganzes hinzustellen; dies soll es auch nicht sein; dazu gehört ein Menschenleben und mehrere: bedenken wir nur, dass eine solche Arbeit für jede Sprache geschrieben werden kann! Ich habe mich begnügt, nur die deutsche zu behandeln mit Ausnahme einiger aus Vergleichsrücksichten absolut notwendiger Beispiele aus dem Französischen und Italienischen. Auch habe ich nur die wichtigsten Beispiele angeführt, um die Verständlichkeit durch eine Ueberladung mit solchen nicht zu beeinträchtigen. Die Beispiele erstrecken sich aber in alle Gebiete deutscher Gesangscomposition, und ich kann sagen, dass ich bei der Wahl

derselben durchaus nicht einseitig vorgegangen bin. Ich habe Beispiele aus den Zeiten der Meistersinger, der Minnesänger, altdeutsche Volks- und Spielmannsweisen aus dem 12., 13., 14., 15. und 16. Jahrhunderte, wie Kunstgesänge aus dem 17., 18. und 19. Jahrhunderte, sowohl aus Liedern als auch aus dramatischen Werken, verwendet und nur wenige Beispiele selbst erfunden, wenn es galt, selten vorkommende Fälle praktisch zu illustriren. Die alten Beispiele habe ich zumal aus *F. M. Böhme*'s höchst verdienstvollem Werke »altdeutsches Liederbuch», (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1877) wie aus dem 4. Theile von *Friedrich Heinrich von der Hagen*'s »Die Minnesänger und Liederdichter des 12., 13. und 14. Jahrhunderts« genommen; auch Herr *Alfred Dörffel* leistete mir Dienste für meine Arbeit, indem er mir in der liebenswürdigsten Weise selten gewordene Originalausgaben von Gesängen *M. D. Friderici*'s (1622), *L. Lechner*'s (1588), *H. Albert*'s (1657) und »Des Daphnis aus Cymbrien Galathea« (von *Theobald Grummer* herausgegeben 1642) etc. aus der Leipziger Stadtbibliothek überliess *).

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt selbstverständlich im ersten Theile; der zweite Theil wurde von mir hauptsächlich nur aus Gründen der Vervollständigung hinzugefügt; eben demselben Umstande verdankt der Anhang des ersten Theiles über das so sehr stiefmütterlich behandelte Melódram seine Entstehung.

Leider muss ich hier auch erwähnen, dass die Technik noch nicht so weit vorgeschritten zu sein scheint, um die Zeichen ∧, ⩓ etc. die ich in vorliegender Schrift zur Bezeichnung der Accente verwendete, im kleinen Maassstabe nach Wunsch mit der nöthigen Deutlichkeit herzustellen.

Schliesslich versichere ich noch, dass keinerlei Geschmacks- oder gar persönliche Rücksichten meine Arbeit beeinflussten, und dass es allein wissenschaftliches Interesse war, welches mir die Feder führte. Und so sende ich denn dies Buch in die Welt hinaus in der Hoffnung, dass es nicht ungelesen und unberücksichtigt bleibe, sondern vielmehr ein kleines Samenkorn als Beitrag zu unseren Kunstforschungen repräsentire. Glückauf denn!

Graz.

Dr. Wilhelm Kienzl.

*) Die Orthographie sämmtlicher alter Notenbeispiele wurde von mir absichtlich mit buchstäblicher Treue beibehalten.

Inhalt.

Seite.

Vorwort V

Einleitung 1

Begriff der musikalischen Declamation. Die Sprache. Die Griechen. Die Römer. Die griechischen Chöre. Die ersten Christen.

I. Producirte musikalische Declamation 11

1. Capitel: Verhältniss des einzelnen Wortes zur Musik 11

Wortaccent. Unklarheit der praktischen Zeichen und Aufstellung von neuen. Unterscheidung eines prosodischen und accentuellen Momentes. Gesangscadenz. »Instrumentalvocalismus«. Analyse des »Hildebrandsliedes». Eliminations- (Contractions-) und Theilungsmethode. Conventionelle »Longa«. »Tanzmelodie«. Ihre Sprengung. Uebersetzungen (rhythmisch-prosodische Analyse eines Beispieles von *Gluck*). Analysen von Beispielen der Meister- und Minnesänger, des »Pavierliedes« und von Volks- und Spielmannsweisen aus dem 12., 13., 14., 15., 16. und 17. Jahrhunderte. Chromatik. Cantus firmus. Analysen von Beispielen *Graun*'s, *Haydn*'s, *Mozart*'s, *Beethoven*'s, *Schubert*'s, *Curschmann*'s, *Löwe*'s, *Mendelssohn*'s, *Weber*'s, *Schumann*'s, *A. Rubinstein*'s, *Chopin-Gumbert*'s, *Brahms*', *R. Wagner*'s. Füllpausen. Analyse *Liszt*'scher Beispiele. Textunterschreibung. Der Buchstabe *i*. Coloraturgesang. Chorgesang.

2. Capitel: Verhältniss logischer Verbindungen zur Musik 92

Der Geist der Sprache. »Logischer« oder »Satzaccent«. Analogie mit der Recitation. Der »melodische« Accent (*Schubert*). Satz- und Tonrhythmik und ihr gegenseitiges Verhältniss. Logische und melodische Cäsuren (*Jensen* und *Franz*). Recitativ. Strassenausrufe. Kirchenaccente. Interpunktionslehre (Punkt, Beistrich, Strichpunkt, Doppelpunkt, Ausrufungszeichen, Fragezeichen, wirkliche und rhetorische Fragen, syntaktische und Stimmungsinterpunktionen, Gedankenstrich, Einschaltungen) mit Beispielen vom 16. Jahrhunderte an bis in die Gegenwart. Melodik des gesprochenen Wortes.

Seite

»Massendeklamation«. Charakteristik (Ironie, Bitterkeit, Spott, Coquetterie, Ekel, Sinnlichkeit, Misstrauen, Resignation, Erinnerung). Melodische Tonmalerei. Einfluss des Gehaltes der Dichtung. Wissenschaftliche Sätze. Alliteration und Endreim. Sprachcolorit. Durchcomponirte und Strophenlieder. Einfluss der Harmonik. Clavier- und Orchesterbegleitungen. »Leitmotive«. [Ausführung der Liederbegleitungen]. Wort- und Satzwiederholungen. Chorgesang (Bedeutung des Individuums im Chor; »Ensembles«).

Anhang: Das Melodram 149

Begriff desselben. *Rousseau. Benda. Mozart. Beethoven. Kreutzer. Weber. Lindpaintner. Mendelssohn. Schumann. Liszt.* Stimmungs- und Schilderungsmelodramen. Forderungen des Melodrams an den Componisten und die ausübenden Künstler (Loslösung vom reinen Gehörseindrucke).

II. Reproducirte musikalische Declamation 155

Begriff derselben. Behandlung der Consonanten und Vocale. Trennen der Stammsilben. Coloritstufen. Freiheiten. Phrasirung. Atemholen. Conflicte. Pausen. Studium der Dichtung. Recitativ. Charakterisirung. Missbräuche. Vorzügliche Declamatoren der Vergangenheit und Gegenwart. Schluss. —

Einleitung.

Unter musikalischer Declamation im weitesten Sinne des Wortes verstehe ich die musikalische Behandlung eines gegebenen Textes. Diese kann selbstverständlich eine unmittelbare (producirte) oder eine mittelbare (reproducirte) sein; wir kennen nämlich gewissermassen zwei Arten von musikalischer Declamation, die, welche der Tondichter bei Composition eines vorliegenden Textes zu befolgen hat und welche hier eingehender zu behandeln ich mir zum Ziele gesteckt habe, und die, welche der congenial das Werk des Ersteren nach Aussen hin darstellende Künstler auszuüben hat, sei es, um die Lichtseiten der producirenden Declamation in einem bestimmten Gesangsstücke mit Verständniss und Feinfühligkeit, doch ohne prätentiöse Aufdringlichkeit, hervorzuheben, sei es, um die declamatorischen Schattenseiten eines solchen Stückes mit Geschick und in gleichsam neu schaffender, natürlich nicht allzu willkürlicher Weise zu verdecken oder zu verbessern.

Dieses Capitel der musikalischen Wissenschaft wurde in einem systematischen Zusammenhange noch nicht behandelt, denn es war bisher — wie es gewöhnlich bei der die Regeln stets nach gründlich erprobter Praxis erst aufstellenden Kunst- der Fall ist — nur Sache des Instinkts oder des zufälligen Impulses beim Schaffen; letzteres kann an der Hand der Musikgeschichte deutlich nachgewiesen werden. Die grössten Meister waren sich über die Notwendigkeit der praktischen Anwendung dieses Kunstbegriffes klar, und trotzdem ertappen wir eben dieselben Meister in dieser Beziehung auf oft sehr unmeisterlichen, conventionellen Wegen; kurz: Das Gefühl da-

für war längst da, nicht aber das logische Verständniss. Ein Hauptgrund dessen mag wohl die früher fast allgemein bemerkbare einseitige Bildung der Musiker gewesen sein, kam es doch sogar vor, dass Leute vielbewunderte Werke componirten, welche kaum lesen und schreiben konnten.

Die Naivetät war von jeher die Grundlage jeder Erweiterung menschlichen Wissens; nur mit dem gleichsam selbstverständlichen, naturgemässen Behandeln aller dem Menschen gegebenen körperlichen und geistigen Fähigkeiten konnte der Keim zu der logischen Entwickelung des zur unentbehrlichen Wichtigkeit gewordenen Wissenschafts-, Kunst- und Moralbegriffes gelegt werden. Nicht ein nutzloses Grübeln, welches etwa zu einem vorzeitigen Resultate (?) führen könnte, sondern ein naives Erfassen und successives Ausnützen des von der Natur selbst Gebotenen bringt uns nach und nach auf die Höhe der Erkenntniss. Wie das Kind sich sozusagen passiv verhält gegenüber der Aussenwelt, deren Eindrücke sich mit der Zeit in seiner Seele befestigen, so dünkt mich die in irgend welcher Beziehung noch vollkommen unerfahrene Menschheit, welche den unmittelbaren Zauber einer ihr noch neuen Erscheinung auf sich einwirken lässt. Dies finden wir auch bei der Kunst im Allgemeinen, in späteren Zeiten speciell bei der Tonkunst, welche natürlicherweise im Gesange ihre Wiege hat, denn dieser ist der dem Menschen zunächst liegende Impuls der Tonerzeugung und Empfindung.[1])

Ich behaupte kurzweg, dass der Mensch nicht mit tonlichem (etwa melodischem oder gar harmonischem) Gefühle, sondern mit rhythmischem auf die Welt gekommen ist. Rhythmik ist das oberste Gesetz aller Weltordnung; daher ist sie wohl auch der Kunst und speciell der Tonkunst in ihrer engsten Bedeutung unentbehrlich.

Bedürfniss des Menschen war von Anfang an, sich mit seinem Nebenmenschen zu verständigen. Dies wurde zuerst durch unwillkürliche Lautäusserungen und Mimik bewerk-

---

1) In dem Werke »*Reimmanni* Hist. litter. antediluvian.« (S. 117) werden übrigens mit eigentümlicher Naivetät die Affen als die Erfinder der Vocalmusik angeführt.

stelligt (s. *Darwin*'s Theorieen); erst mit der Zeit erfand der Mensch tonliche Zeichen, welche sich nach und nach zur Sprache herausbildeten.[1])

Gestatte mir der geneigte Leser, dass ich nun einen grossen Sprung wage, und zwar sogleich zu dem bereits auf einer ansehnlichen Höhe menschlichen Denkens, Fühlens und Könnens angelangten Volke der Griechen.

Neben den bildenden Künsten blühte in Griechenland bereits die Dichtkunst in socher Pracht, dass wir einzelne der griechischen Schöpfungen dieses Gebietes den Werken unserer bedeutendsten modernen Dichter mindestens an die Seite stellen können. Man kann auch schlechthin behaupten, dass der Grieche — abgesehen von der Fülle philosophischen und poëtischen Inhaltes seiner Dichtungen — in denselben eine Agilität und Mannigfaltigkeit der rhythmischen Formen entwickelt, welche bis jetzt und wahrscheinlich auch für immer unübertroffen dasteht. Ausser *Homer*'s prächtig dahinfliessenden Versen ist es besonders das rhythmisch-philologische Räthsel der *Sophokles*'schen Chormaasse, welches auf uns einen unwiderstehlichen Zauber ausübt[2]). In neuester Zeit hat es zumal *Rudolf Westphal*[3]) unternommen, einiges Licht in das Dunkel dieser eigentümlichen Rhythmik zu

---

1) *J. G. Hamann* (1730—1788) betont in seinen »Kreuzzügen des Philologen« (Königsberg 1762), dass die Sprache aus unmittelbarer göttlicher Eingebung stamme. *J. G. v. Herder* widerlegt dies wie folgt: »Kurz, die ganze Hypothese vom göttlichen Ursprunge der Sprache ist wider die Analogie aller menschlichen Erfindungen, wider die Geschichte aller Weltbegebenheiten und wider alle Sprachenphilosophie. Sie setzt eine Sprache voraus, die durch Denken ausgebildet, und zum Ideal der Vollkommenheit ausgedacht ist (ein Bild, das wir uns oft bei allem seinem Krüppelhaften doch schön und gesund denken), und bekleidet dies Kind des Eigensinnes, das augenscheinlich ein späteres Geschöpf und ein Werk ganzer Jahrhunderte gewesen, mit den Strahlen des Olymps, damit es seine Blösse und Schande decke«. (*Herder*'s sämmtl. Werke, Bd. XVII, S. 130; Baden 1814). — S. auch *Herder*'s berühmte Schrift »Ueber den Ursprung der Sprache«. —

2) Auch *Pindar* ist hier zu nennen.

3) *Rudolf Westphal*: »System der antiken Rhythmik«, Breslau, F. E. C. Leuckart (C. Sander), 1865.

werfen, wie auch *H. Schmidt* [1]). Nicht als ein noch sich selbst unklares rhythmisches Stammeln sind diese Chöre zu betrachten, sondern als der Höhepunkt einer übertrieben fein gegliederten Rhythmik; dies steht fest; beweisen uns doch die Griechen bei jeder Gelegenheit, dass sie stets — ob es nun der Sache von Nutzen war oder nicht — Alles bis in's kleinste Detail ausführten. Können wir doch kaum begreifen, warum in der äginetischen Giebelgruppe z. B. der dritte Mann der rechten Seite (vom Beschauer aus) hinter seinem den halben Körper bedeckenden Schilde plastisch vollkommen ausgearbeitet ist. Man wusste, dass dieser Theil seines Körpers absolut nicht gesehen werden konnte, aber man arbeitete ihn doch vollkommen aus — der Kunst zu Liebe. Dies ein Beispiel im Allgemeinen! Hätte der Grieche nicht so viel Ideales gehabt, er wäre unter der Last nervöser Detail-Pedanterie zu Grunde gegangen; letztere lässt sich hingegen sehr wohl mit in den Kauf nehmen, wenn ein Erfassen und Ausführen des grossen Ganzen vorhanden ist, und wenn die grosse Idee nicht unter kleinlichen Ausführlichkeiten leidet.

Letzteres ist in den *Sophokles'*schen Chören aber keineswegs der Fall — allerdings soweit uns das Verständniss für dieselben ausreicht. Unter »Verständniss« begreife ich hier aber mehr als eine genaue Erklärung der griechischen Rhythmik oder selbst die vollkommene Wissenschaft von der »griechischen Musik« — ich verstehe darunter ein vollkommenes, selbstständiges Fühlen der Wirkung dieser Chöre. Dieses aber mangelt uns absolut: »Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube!« — Von der Wirkung altgriechischer Musik können wir uns nicht einmal eine leise Vorstellung machen; wir sind zu sehr in dem Begriffe unserer heutigen Musik befangen, um uns in eine ganz und gar andere mit ganzer Seele hineinleben zu können.

Ich erwähnte also früher, dass der Eindruck der *Sophokles'*schen Chöre — soweit wir uns denselben wenigstens

---

1) Dr. *J. H. Heinrich Schmidt*: »Die antike Compositionslehre«, Leipzig 1869, Vogel.

durch den Inhalt der Dichtungen vorstellen können — keineswegs unter der Mannigfaltigkeit der Rhythmik leidet. — Die Worte allerdings müssen allein durch ihren Inhalt schon ergreifen; wie aber, wenn wir uns die griechische Musik vom Worte trennen? — Von einer solchen absoluten Musik wissen wir bei den Griechen nichts, ein Beweis dafür, dass ihre »Musik« nur eine unterstützende, das Wort schattirende Kunst war. Dies ist auch die einzig haltbare Erklärung dafür, dass ein uns so auffälliger Contrast zwischen Erhabenheit der Auffassung, wie wir sie z. B. in der griechischen Plastik finden, und Kleinlichkeit der Mittelverwendung, wie sie uns im altgriechischen Tonsysteme entgegentritt, bei diesem Volke bemerkbar ist; denn die Griechen müssen wenigstens instinktiv gefühlt haben, dass ihre Musik, welche durch die Nervosität ihrer kleinen Tonintervalle ein weichliches und jammervolles Gepräge haben musste (dies können wir bestimmt behaupten), zur Erzielung selbstständiger grosser Wirkungen absolut unfähig war. Wie gesagt: Die altgriechische »Musik« wollte nicht als selbstständige gelten; sie begleitete nur das gesprochene oder gesungene Wort. So oft wir — sei es in der Sage oder Geschichte — von grossen Wirkungen lesen, welche Musik bei den Griechen hervorbrachte, war sie gewiss stets in Verbindung mit dem Worte. *Orpheus* bezähmte, wie es heisst, durch die Macht seines Gesanges die wilden Thiere, Bäume und Felsen; er rührte durch seinen Gesang und sein Saitenspiel die Königin der Schatten; *Amphion* bezauberte — wie Homer erzählt — die Steine durch seinen Gesang und sein Saitenspiel, so dass sie sich zu einer Burg von selbst aneinander fügten. *Arion* lockte nach Herodot's Sage durch seinen Gesang und sein Saitenspiel Delphine heran, von welchen ihn einer aus den Händen der Meuchelmörder errettete u. s. w.

Auch bei den Römern finden wir Musik in gleicher Weise nur mit dem Worte vereint.[1]) Diese waren Realisten

---

1) Ueber die ersten Regungen der Vocalmusik bei den Römern s. *J. N. Forkel* »Allgem. Gesch. d. Mus.« 1788, I, 480, § 1.

durch und durch; sie waren wohl der personificirte Rechtsbegriff, keineswegs aber Vertreter des idealen Kunstbegriffes. Die ihnen von den Griechen überkommene Musik sogar diente ihnen häufig nur zu praktischen Zwecken: so wurden Redner mit Flötenspiel begleitet, um nicht in der Begeisterung über eine gewisse Tonhöhe hinauszukommen.[1]) An den Gesang knüpfen sich, wie wir dies ersehen können, wenn wir die Musikgeschichte aller Völker durchstudiren, die ersten Flügelschläge der Tonkunst bei jedem Volke und zu jeder Zeit; es ist hiefür kein anderer Grund zu finden, als der Drang, seinen Gefühlen in der Sphäre höherer Ausdrucksfähigkeit Luft zu machen; das gesprochene Wort war von jeher dazu zu trocken, man strebte nach Ueberschwänglichkeit des Ausdruckes und erzielte so zuerst eine Art von erhöhter Declamation. Als solche muss uns auch der »Gesang« im griechischen Drama erscheinen, und ich kann nicht genug die eigenthümliche Wiedergabe der griechischen Chöre durch den bekannten Recitator *Richard Türschmann* rühmen, welcher — weit entfernt, etwa eine getreue Copie der Art und Weise geben zu wollen, wie die Chöre wirklich gesungen wurden — uns unwillkürlich mit dem Zauber des halb declamirten (nicht unbewusst tonlos gesprochenen), halb gesungenen Wortes ein dem Originale sicherlich nicht unähnliches Bild geliefert hat.[2]) Ich halte den eben erwähnten Versuch *Türschmann*'s (der einzige dieser Art) für weitaus berechtigter als *Mendelssohn*'s und *Meyerbeer*'s Versuche, griechische »Chöre«

---

1) Diese praktische Verwendung der Musik hat schon in den ältesten Zeiten ein Vorspiel aufzuweisen; die ersten Herscher der Aegypter liessen ihre versificirten Gesetze dem Volke vorsingen (s. *Aristoteles* problem. Sect. XIX, pr. 28). Aehnlich ist auch das auswendige Herabsingen der (ungeschriebenen) Gesetze und Wissenschaften bei den Galliern durch die Druiden (s. *Cäsar* »de bello Gallico«, Lib. VI. cap. 14).

2) *J. G. v. Herder* sagt im Capitel »Von den Lebensaltern einer Sprache« im 1. Theil von »Zur schönen Literatur und Kunst« über den Vortrag der Chöre im griechischen Drama: »Die Sprache stützte sich also damals mächtig auf eine singende Declamation, die für uns ganz ausgestorben ist, und die ihr damals Geist und Leben gab«) *Herder*'s sämmtl. Werke, Baden 1814; Bd. XVII; S. 148).

in das Gewand unserer heutigen Musik zu kleiden [1]). Trotz der Schönheit zumal der *Mendelssohn*'schen Chöre [2]), welche ein unbefangenes Urtheil während des Anhörens derselben kaum aufkommen lassen, wird man dabei nicht den Eindruck eines abnormen Kunst-Anachronismus los, der in denselben unzweifelhaft vorliegt. — Es wird in übertriebener Weise von manchen (meist zöpfischen) Musikern sogar für Frevel erklärt, wenn Werke aus einer vorhergehenden Stylepoche einer späteren gewissermassen mundgerecht gemacht werden, indem bedeutende Künstler mit den weit vorgeschrittenen Mitteln die alten, unwirksamen maassvoll ersetzen, wie es z. B. *Mozart* mit *Händel* (»Messias«, »Acis und Galathea«, »Alexanderfest«), *Julius Rietz* mit *Händel* (»Josua«), *Richard Wagner* mit *Gluck* (»Iphigenie in Aulis«) gethan haben; um wie viel mehr fällt da ein Vorwurf auf *Mendelssohn* und *Meyerbeer*, denn diese haben unserem Verständnisse nicht den Geist der altgriechischen Chöre näher gebracht, wie es *Mozart*, *Rietz* und *Wagner* mit *Händel* und *Gluck* gethan, sondern uns sogar einen ganz verkehrten Begriff von denselben geliefert [3]).

Sehen wir aber auch vollkommen davon ab, dass es über-

---

1) *E. Lassen*'s »König Oedipus« muss hier als gediegener Versuch auch erwähnt werden.

2) Die auf Wunsch König Friedrich Wilhelm IV. von *Meyerbeer* componirten Chöre der »Eumeniden« des *Aeschylos* sind unvollendet geblieben, also auch nicht veröffentlicht worden.

3) Ein Beweis von der Notwendigkeit der Aenderung mancher Stellen älterer Meisterwerke kann z. B. aus jüngster Zeit gebracht werden; wir sehen nämlich in *Beethoven*'schen Compositionen im Basse abwärts sich bewegende Octavengänge plötzlich abbrechen und einfach fortgesetzt werden, wie z. B. in Op. 102, Nr. 1 (1. Satz), wo das Contra-*E* fehlt, während es etwas später, nämlich in den später entstandenen Op. 90 (1. Satz) und 101 (Finale), bereits vorkommt; so auch in Op. 10, Nr. 3, 1. Satz, 72. und 73. Takt vor Schluss; dass hier ein Weiterführen der Octavengänge in *Beethoven*'s Intention lag, unterliegt ja keinem Zweifel, daher eine Aenderung bei unseren jetzt vervollkommten Mitteln sogar zur Kunstnotwendigkeit wird. [Siehe *W. v. Lenz*: »Beethoven, eine Kunststudie« V, S. 17 und 18. (Hamburg, Hoffmann und Campe, 1860). — Ueber *Wagner*'s Gluck-Aenderungen siehe *E. Hanslick*: »Die moderne Oper«, 3. Auflage (Berlin 1877, A. Hofmann u. Co.) S. 7 ff.]

haupt ein Widerspruch ist, griechische »Chöre« in unsere moderne Musik zu übertragen, so werden wir dies schon vom rein rhythmischen Standpunkte aus nicht billigen können, denn — wie schon früher erwähnt — entfalten die Griechen eine Mannigfaltigkeit rhythmischer Formen, mit der sich die unsrige nicht einmal messen kann; ich sagte »Mannigfaltigkeit«, um damit die Beweglichkeit derselben in ein und demselben Gedichte (z. B. den *Sophokles*'schen Chören) hervorzuheben; wir haben allerdings eine Fülle (um einen allenfalls adäquaten Ausdruck zu gebrauchen) von rhythmischen Formen, aber keine solche Mannigfaltigkeit; mit einem Worte, wir sind schwerfälliger in der Anwendung dieser kleineren Formen und fürchten Takteintheilung und Uebersicht zu verlieren, wenn wir dieselben zu bunt verwenden, daher auch unser langsames Auffassen für griechische Rhythmik. Wie unsere Sprachrhythmik, so ist auch wohl unsere Tonrhythmik construirt, denn diese entwickelte sich doch aus jener. So gut sich also unsere Ton- und unsere Sprachrhythmik decken, so unvereinbar ist unsere Tonrhythmik mit der griechischen Sprachrhythmik. Nur mit den grössten Gefahren also können die Riffe griechischer Rhythmen von den Schiffen moderner Musik umgangen werden — es gewinnt also eine solche Composition den Eindruck unbeschreiblicher Aengstlichkeit — und im besten Falle (wenn nämlich der Componist ein Meister wie z. B. *Mendelssohn* ist) den Charakter eines Kunststückes.

Daraus ist zu ersehen, dass es, um überhaupt von einer »musikalischen Declamation« sprechen zu können, vor Allem notwendig ist, dass Sprache und Musik sich zu verstehen im Stande sind, dass sie correspondiren. Dass dies bei griechischer Sprache und moderner Musik nicht der Fall ist, glaube ich hinlänglich ausgeführt zu haben. Ueberdies war das Ziel meiner Untersuchung hauptsächlich, nur unsere Muttersprache in ihren Beziehungen zur heutigen Musik zu beleuchten.

Der Seitenblick auf die Griechen war mir nur deshalb von Wichtigkeit, weil an ihren Chören — so weit wir von denselben nach Tradition und Studium spärliche Begriffe haben —

sich uns das Herausgeborenwerden des Kunstgesanges aus der Sprache am klarsten zeigt; dass ganz bestimmte Vorschriften in Bezug auf die variable Tonhöhe hiebei bestanden, ist selbstverständlich; wir haben uns also, in unser musikalisches Fühlen übertragen, eine Art von Recitativ zu denken, entstanden durch die Bestrebung, dem Worte eine gewichtige, sich über die einfachere Sprache der Darsteller erhebende Bedeutung zu geben, und zwar so, dass das Moment der Betonung nur als ein Mittel, nicht aber als selbstgültiger Zweck erschien. Eine Art solchen Recitatives musste offenbar auch der »Gesang« der ersten Christen gewesen sein, welche — wie auch *Kiesewetter*[1]) behauptet — ohne irgend welche Kenntniss griechisch-musikalischer Gelehrsamkeit sich eines »höchst einfachen kunst- und regellosen Naturgesanges« bedienten, »welcher nur allmälig gewisse Accente oder Inflexionen bleibend annahm.« — Dass ein solches »Singen« mit der Zeit fast nichts mehr von seiner ursprünglichen Fassung beibehielt, möchte ich wohl behaupten, denn wir haben heutzutage noch die deutlichsten Beweise verkümmerter Gebete, welchen man kaum ihre ursprüngliche Gestalt mehr ankennen kann, so die Litaneien, welche in der katholischen Kirche geistlos herabgeleiert werden u. v. A., was sich das Volk allmälig aus Bequemlichkeitsgründen angewöhnt hat[2]); ein so regelloses Verfahren konnte unmöglich der Kunst bleibenden Nutzen bringen. Aber für den Moment zündete dieser fanatische Eifer der Christen, welcher damals auf seinem Höhepunkte stand, und weckte in den Oberhäuptern der nach und nach immer besser organisirten Kirche den Gedanken, Regeln für den kirchlichen Gesang aufzustellen. Wie dies *Ambrosius* (geb. 333), dem man bis in die neueste Zeit die Erfindung von vier Tonarten zuschrieb, welche An-

---

1) *Kiesewetter*: »Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik« etc. etc. (2. Aufl. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1846), S. 2.

2) S. diesbezüglich die sehr interessanten Mittheilungen in den Charakter- und Sittenbildern »Das Volksleben in Steiermark« von *P. K. Rosegger*, I. Bd. (Graz 1875); Capitel »Der Rosenkranz« (S. 72—75).

sicht fast sämmtlicher Musikschriftsteller jedoch bereits über ein Decennium glänzend widerlegt ist[1]), und *Gregor der Grosse* (591—604)[2]), in späterer Zeit *Hucbald* (840—930), *Guido von Arezzo* (erste Hälfte des 11. Jahrhunderts) u. s. w. gethan, kann ich hier füglich übergehen, da es über den Rahmen meines Planes hinausgehen würde und vom Leser vorauszusetzen ist.

In diesen ersten Christen-Gesängen sehen wir das Bedürfniss nach tonlichem Ausdrucke bereits erwachen, doch zu einer überhaupt nennenswerthen Höhe sollte sich dasselbe erst nach einem Zeitraume von beiläufig 700 Jahren steigern, als die Germanen, welche früher immer streng rituell in lateinischer Sprache sangen, in deutscher Sprache zu singen begannen; sie wollten auch verstehen, was sie sangen, was früher höchst selten der Fall war, sie wollten den Inhalt fühlen; ein rein geistiges Moment erwachte nun dort, wo früher ein rein sinnliches, das der absoluten Tonempfindung, Platz gegriffen hatte. — Erst von der Zeit an, wo im Kirchengesange das Bewusstsein der innerlichen Zusammengehörigkeit von Musik und Sprache vollkommen allgemein war, ist es überhaupt von Werth, über das Verhältniss dieser beiden Factoren zu einander zu sprechen. Dieser Zeitpunkt (beil. 1000 nach Chr.) bilde also den Ausgangspunkt meiner nun folgenden Betrachtungen.[3])

---

1) Dr. *Oskar Paul*: Wiener Recensionen, 1865, 11. Jahrgang, S. 243.

2) Die Angaben schwanken zwischen 590 und 591; ersteres nehmen *Forkel*, *Reissmann* und *Helmholtz*, letzteres *Kiesewetter*, *Brendel* und *v. Dommer* an.

3) *Forkel* nimmt an, dass schon unter *Ludwig dem Frommen* (814—840) deutsche geistliche Gesänge eingeführt wurden. *Otfried v. Weissenburg*, der Dichter des »Heliand«, scheint — sagt Jener — die ersten Versuche hierin gemacht zu haben, dessen gereimte 4 Evangelisten im *Schilter*'schen Thesaurus (Tom. I) abgedruckt sind.

I. Producirte musikalische Declamation.

1. Capitel.

Verhältniss des einzelnen Wortes zur Musik.

Bereits in der Einleitung habe ich hervorgehoben, dass die Rhythmik das erste Gesetz aller Weltordnung ist. Der Ausdruck dieser allgemeinen Rhythmik im Menschen zeigt sich in der Entwickelung und Combination seiner Bewegungen, seiner physiognomischen[1]) und seiner Lautäusserungen. Letztere sind vor allem Anderen die Sprache; sie hat ihre notwendigen rhythmischen Gesetze, sie hat die Aufgabe, zwei oder mehrere Menschen zu einem ganz specifischen Denkprocesse zu zwingen, welcher für eine gewisse Zeit ein gemeinsames logisches Band zwischen den betreffenden Individuen herzustellen im Stande ist.

Wie stünde es nun um unsere gegenseitige Verständigung, wenn die Sprachrhythmik jedes Individuums eine willkürliche wäre? — Jedes Wort jeder Sprache hat also seine Accentuation, seine Rhythmik. Was die Silbe im Worte, das bedeutet dann natürlich auch rhythmisch das Wort im Satze.

Der Wortaccent — wie ich die Betonung der Wortsilben nennen will — hat natürlich auch den grössten und fast zwingendsten Einfluss auf die Gesangsmusik.

---

1) S. über diese *J. K. Lavater*'s berühmtes Werk »Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe« (IV Bde, Leipzig und Winterthur 1775—1778); ferner *Arthur Schopenhauer*: »Parerga und Paralipomena« II (Ausgabe Frauenstädt 1874. VI), S. 670 ff. (Cap. XXIX).

Es wurde leider dieses Capitel der Sprachforschung fast ganz vernachlässigt; man hat sich mehr mit der Rhythmik der alten als der modernen Sprachen abgegeben. Erst, als man die vielgestaltigen Schemata der deutschen Versmaasse aufstellte, begann man sich nachträglich mehr damit zu beschäftigen, doch schlich sich dabei wieder ein wesentlicher Fehler ein, der der Unklarheit der praktischen Zeichen.

Man pflegt bekanntlich griechische und lateinische Versmaasse mit den Zeichen ⏑ und – zu scandiren, welche »kurz« und »lang« bedeuten. Dass z. B. speciell die Länge einer Silbe ihren Grund darin haben kann, dass entweder der die Silbe beherschende Vocal von Natur lang ist oder auch durch die Stellung der benachbarten Consonanten eine sogenannte »Positionslänge« erhält, ist allgemein bekannt. Dass solche Fälle auch in der deutschen Sprache [1]) vorkommen, unterliegt ja keinem Zweifel; aber ein Unterschied manifestirt sich hier zwischen diesen beiden Sprachen: bei der lateinischen Sprache ist die lange Silbe zugleich auch die betonte, die kurze die unbetonte. Daher war es bei dieser Sprache unnötig, mehr als zwei Zeichen (⏑ und –) zu erfinden. In der deutschen Sprache aber wird eine solche Mehrerfindung zur Notwendigkeit. Wir haben nicht nur betonte kurze und unbetonte lange Silben, wir haben auch logische Wortaccente, z. B. bei zusammengesetzten Worten, wo eine betonte Silbe, welche bei einem einfachen Worte natürlich den Accent bekäme, hier zwar auch einen Accent, aber nicht den Haupt- sondern einen Nebenaccent bekommt. So will ich nun für die Länge (sei es Natur- oder Positionslänge) und Kürze die alten Zeichen – und ⏑ beibehalten, für Betonung und Nichtbetonung die Zeichen ∧ und ∨ annehmen, für die feineren Betonungsfälle aber noch exclu-

1) Siehe über die in neuerer Zeit überhandnehmende Vereinfachungsorthographie, welche alle Dehnungszeichen (Verdoppelung der Vocale und Einschiebung des e und h) verwirft, in *A. Schopenhauer*'s »Die Welt als Wille und Vorstellung«, 2. Th. pag. 138 ff. (Ges. Schriften, herausgegeben von *J. Frauenstädt*; 4. Aufl. Bd. III).

sivere Zeichen benützen. So z. B. will ich den Genitiv des Wortes »Meer« demnach analysiren; er müsste aussehen:

»M̲e̲e̲r̲e̲s«;

nun das Wort »Hochflut«; dieses müsste aussehen:

»H̲o̲chfl̲u̲t«;

combiniren wir nun beide Worte zu einem »zusammengesetzten Substantivum«, so müsste sich die Analyse anders gestalten als

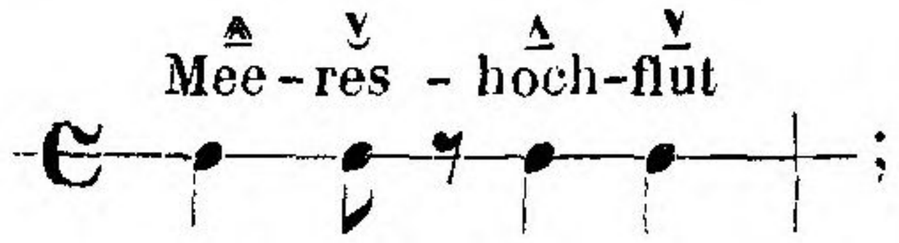
»M̲e̲e̲r̲e̲s̲h̲o̲chfl̲u̲t«,

denn das Wort hätte 2 Hauptaccente, was ein Widerspruch wäre; wollten wir hier den Versuch machen, das ganze erste Wort wie das zweite als — wenn ich mich so ausdrücken darf — logische Silben aufzufassen, so müsste die Accentuirung:

»M̂eeres|hochflut«

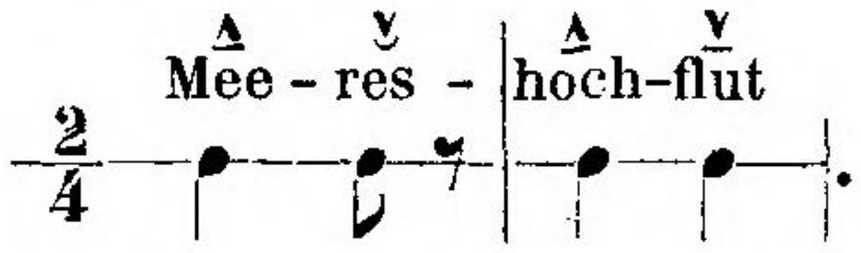
lauten; das ganze zweite Wort wäre also im Verhältnisse zum ersten quasi unbetont; es kann aber, für sich allein betrachtet, seinen Hauptaccent nie verlieren. Also nur das Verhältniss zu einem »Bestimmungsworte« (»Meeres«) unterdrückt den bei der vorhergegangenen Selbstständigkeit des »Grundwortes« (»Hochflut«) vorhandenen Hauptaccent und verwandelt denselben in einen Nebenaccent; ich will also zum Unterschiede von einem solchen Nebenaccente dem Hauptaccente das doppelte Zeichen ⩓ geben; bei den unbetonten Silben ist dies natürlich nicht nötig, da es keine grössere oder geringereUnbetontheit geben kann, so wenig als es ein Weisser als weiss giebt.

Musikalisch ausgedrückt dürfte das früher analysirte Wort am besten so aussehen:



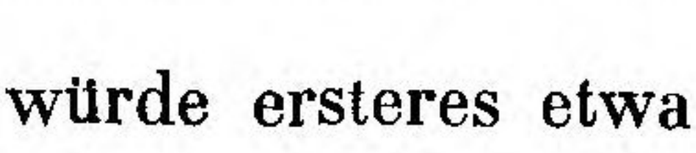
eine Beibehaltung zweier Hauptaccente im Worte würde auch musikalisch eine Veränderung notwendig machen, aus der wir

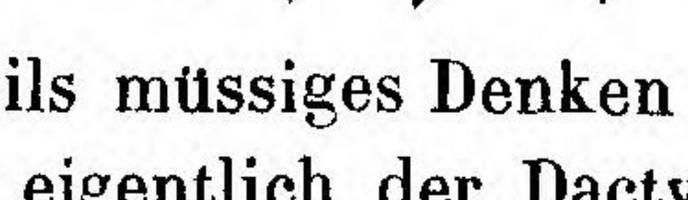
klar die Unmöglichkeit eines solchen Verfahrens ersehen, da die logisch zu einem Worte verbundenen Worte auseinandergerissen würden, nämlich:



Jedenfalls wäre die rein musikalische Schematisirung der Versmaasse eine viel zutreffendere und genauere; ich will mich nun befleissen, die beiden Schreibweisen einander so nahe als möglich zu bringen, um zugleich eine sehr bequeme Vermittelung zwischen gesprochenem und gesungenem Worte herbeizuführen.

Vor allem sind wir uns noch gar nicht klar über das Verhältniss von – zu ⏑. Es ist doch natürlich, dass entweder – oder ⏑ ziemlich vielen Modificationen ausgesetzt ist. Gewöhnlich ist man geneigt anzunehmen, – sei stets das doppelwerthige ⏑; davon kann wohl keine Rede sein; dass mitunter auch dies der Fall sein kann, will ich nicht läugnen, aber wenn ich z. B. das Wort »Leber« analysire, so wird es nach der ungenauen früheren Bezeichnung »– ⏑« heissen, gerade so wie z. B. »Haare«, welches auch »– ⏑« analysirt wurde.

Musikalisch bezeichnet würde ersteres etwa  ,

letzteres oder  heissen.

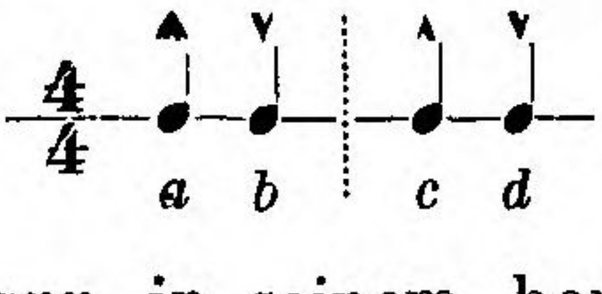
Es ist also grossentheils müssiges Denken, sich klar werden zu wollen, wie denn eigentlich der Dactylos als solcher musikalisch notirt aussehen würde, darüber herschen verschiedene Ansichten. *Dr. Oscar Paul* notirt ihn: ; ich muss wieder gestehen, dass ich eine Vorliebe für habe,

und trotzdem können beide Erklärungen richtig sein, denn die rein musikalische Notirung ist ja nur eine bedingte, abhängige; sie muss sich nach der Prosodik des Wortes richten. Wenn wir daher einen Dactylos als solchen notiren wollen, werden wir am besten thun, ihn in der althergebrachten allgemeinen Formel zu schreiben, also – ⏑ ⏑; der

specielle Fall erst erweckt die todte gleichförmige Formel zum vielgestaltigen Leben.

Keine Notirungsweise überhaupt lässt so viel Feinsinnigkeit zu als die moderne Notenschrift; die feinsten rhythmischen Nüancen sind wir damit zu fixiren im Stande. Es wäre mehr als pedantisch und nervös ermüdend, wollte der Componist bei Notirung eines in Musik gesetzten Verses mit jener peinlichen Berechnung von Längen, Kürzen und Accentuationsgraden zu Werke gehen, welche dem berechnenden Forscher so viel Kopfzerbrechens machen; es ist hauptsächlich das richtige Gefühl, von welchem sich der Componist leiten lassen muss, um eine prosodisch vollkommene Gesangsmelodie zu Papier zu bringen; ja, ich gehe so weit, zu behaupten, dass ich aus der musikalisch-prosodischen Behandlungsweise der Sprache ein culturgeschichtliches Moment für eine bestimmte Zeit und ein bestimmtes Volk herauszulesen wage. Je mehr die Details fein ausgearbeitet sind, und je weniger darunter das grosse Ganze der Dichtung Schaden leidet, desto höher schätze ich die künstlerische Bedeutung des Volkes.

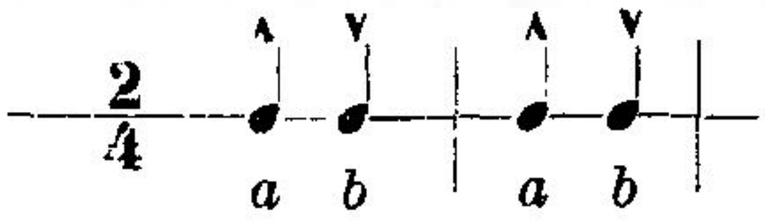
Bekanntlich gibt es in unserer modernen Musik einen geraden und einen ungeraden Rhythmus. Zur ersteren Gattung gehört der $^4/_4$-, $^2/_4$-, $^6/_8$-, $^{12}/_8$- etc.-, zur letzteren der $^3/_2$-, $^3/_4$-, $^3/_8$-, $^9/_8$- etc.-Takt; der $^6/_4$-Takt z. B. kann beide Rhythmen vertreten. Der Hauptsache nach können doch alle diese Taktarten in 2- und 3theilige geschieden werden.

z. B. 

a = Hauptaccent.
c = Nebenaccent.
b und *d*: Accentlos.

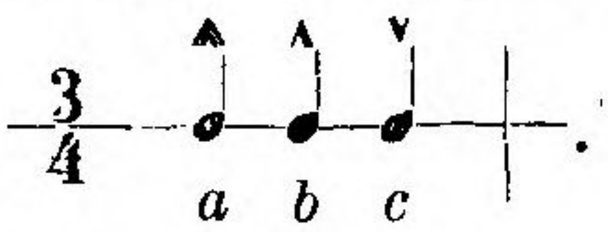
Moritz Hauptmann in seinem berühmten Werke: »Die Natur der Harmonik und Metrik« betrachtet *b* als ein wenig mehr accentuirt als *d*, eine Behauptung, die wohl schwerlich erschöpfend begründet werden kann.

Anders gestaltet sich der $^2/_4$-Takt:

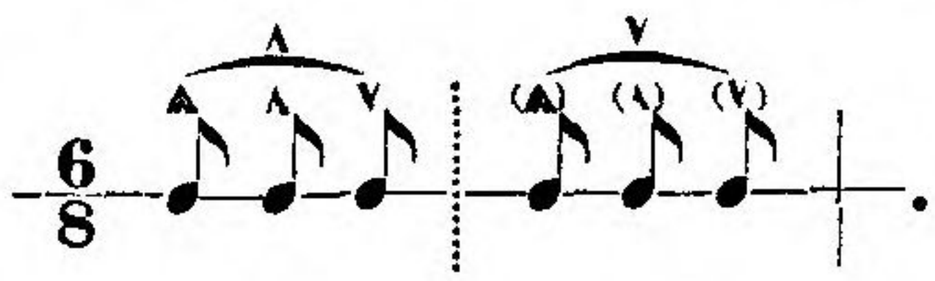


etc. Hier haben wir blos accentuirte

(*a*) und accentlose (*b*) Takttheile; erstere nennt man schwere, letztere leichte Takttheile; auch beim $^4/_4$-Takte sind *a* und *c* schwere (*a* der schwerste), *b* und *d* leichte Takttheile. Natürlich bleibt sich diese Eintheilung gleich, wenn ich den $^4/_4$-Takt in einen $^4/_2$-Takt, den $^2/_4$- in einen $^2/_2$-Takt (𝔠, »alla breve«) verwandeln würde; es haben sich dann nur die Werte, nicht die Verhältnisse geändert. Etwas anders ist's mit den 3theiligen Taktarten; so z. B. der $^3/_4$-Takt:

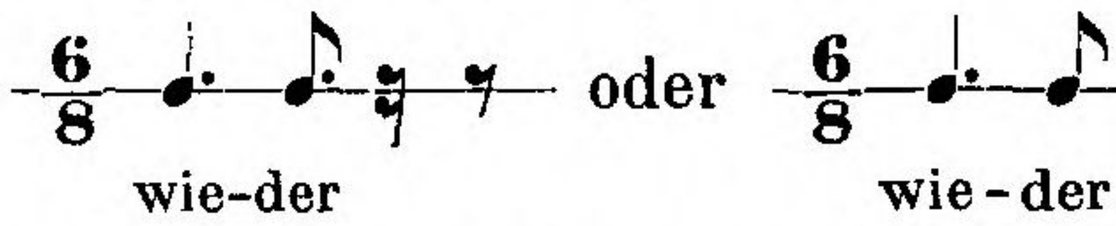


. Hier sind die Takttheile wie eine Stufenleiter aufzufassen; *a* hat den Hauptaccent, *b* den Nebenaccent, *c* ist accentlos; so verhält es sich auch mit den davon abgeleiteten Taktarten, so z. B. mit dem $^3/_2$-Takte, dem $^3/_8$-Takte etc. — Der $^6/_8$-Takt, welcher zwar eine gerade und 2theilige Taktart ist, lässt sich am besten aus der Combination beider Taktarten ableiten. Nehmen wir eine 2theilige Taktart und setzen wir als schweren und leichten Takttheil statt der Viertelnoten im $^2/_4$-Takte z. B. punktirte Viertel, so haben wir eine 3theilige Taktart in eine 2theilige gleichsam hineingesetzt; der schwere Takttheil der 2theiligen Taktart ist schon selbst wieder eine 3theilige Taktart, ebenso der leichte. Wir haben also im $^6/_8$-Takte Folgendes:



Dies vorausgeschickt, kann ich nun erwähnen, dass sich die Wahl der Taktart, nach der ihr verwandtesten Versgattung zu richten hat, was natürlich nur beiläufig geschehen kann. Das steht aber fest, dass wir nur Silben mit dem Hauptaccente auf schwere Takttheile setzen können, sonst wird die Wirkung auf den Hörer eine unbehagliche, die musikalische Declamation des betreffenden Wortes eine fehlerhafte. So wäre z. B.

aber sehr richtig, wenn, wie man wohl annehmen kann, »wie-« prosodisch doppelt so lang ist als »-der«; das Verhältniss der Silbenlängen bleibt ja in beiden Fällen dasselbe, die Accentuation aber ändert sich. Es liesse sich darüber streiten, ob eine so äusserst genaue Notirungsweise nötig und es nicht ganz gleichgültig sei, ob man z. B.



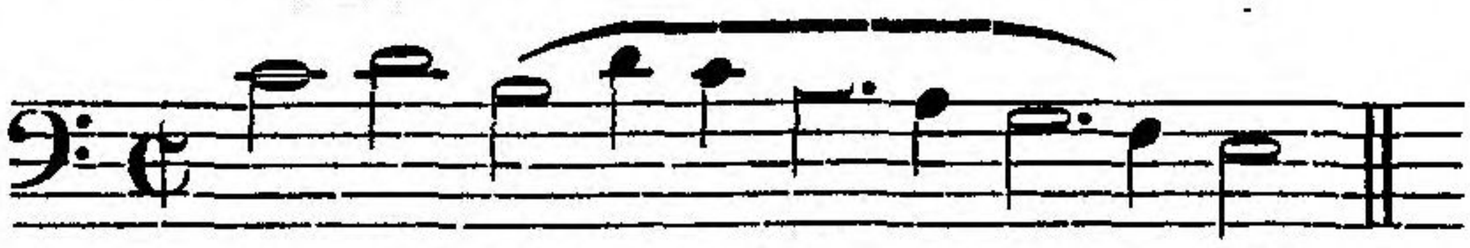
wie-der wie-der

Allerdings, was den Ausübenden und den Hörer betrifft, dürfte dies ziemlich gleichgültig sein; es ist aber die Aufgabe jedes echten Künstlers, grammatisch so richtig als möglich zu schreiben.

Leidet unter der Feinheit der musikalischen Prosodik die musikalische Idee oder etwa die formale Melodie zu sehr, so thut man besser, kleine Fehler unberücksichtigt zu lassen als etwa mit auffallender Plumpheit deren Verbesserung auf Kosten des natürlich Schönen herzustellen. — So z. B. kann jede Dehnung einer Silbe durch Besetzung mit einer Reihe von Tönen (besonders häufig am cadenzartigen Schlusse eines Liedes aus dem 14., 15. oder 16. Jahrhunderte) vorkommen, doch muss wenigstens eine halbwegs verhältnissmässige Behandlung der mit der betreffenden Silbe zusammenhängenden Silben Platz greifen. Die mehrfach mit Tönen versehene Silbe darf natürlich nur eine lange sein.

In einem Liede aus dem 14. Jahrhunderte finden wir eine solche Schlusscadenz, die trotz der sichtlichen Vorliebe für derartige Formalitäten gerade nicht unbefriedigt lässt. Das Lied heisst:

»Die stolze (schöne) Müllerin«[1]) und die Stelle lautet:



wun-der-schö - - - nes Weib,

1) Nr. 43 aus dem »Altdeutschen Liederbuche« von *F. M. Böhme* (Leipzig, Breitkopf und Härtel 1877); ich habe die Notirung der meisten Lieder aus diesem Werke in den Violin- oder Bassschlüssel übertragen.

Diese Art von Cadenz ist auch declamatorisch als solche aufzufassen, also nicht absolut zu verdammen. Man merkt eben die Absicht, etwas rein Musikalisches hier anzubringen, und kann in diesem Falle, da, wie oben erwähnt, die Cadenz auf einer langen Silbe (»schö-«) gemacht ist, dagegen nichts einwenden[1]). In allen diesen Strophenliedern (zumal aus so früher Zeit) können wir nur mit der ersten Strophe streng kritisch vorgehen, zu der ja doch ursprünglich die Töne geschrieben sind. So gross hier oft die Feinfühligkeit ist, welche schon damals bei der Betonung der ersten Strophe sich zeigte, so gross ist auch die Nonchalance, mit welcher man sich die Prüfung der anderen Strophen entgehen liess, und sie ohne Weiteres der Melodie octroyirte. Diese Gattung von Gesangscadenz, bei der nur eine Wortsilbe in Betracht kommt, hat sich dank der italienischen Opernseuche, welche dieses Uebel leider nur allzuschnell nach Deutschland und zwar zuerst direct auf die Bühne brachte, bis in die neueste Zeit erhalten, und man kann mit Bestimmtheit sagen, dass sie erst — und es steht zu hoffen für immer — seit *R. Wagner*'s Oper »Der fliegende Holländer«, in welcher eine solche Cadenz das letztemal auf der deutschen Bühne erschien, in Deutschland beseitigt ist. Es ist nur das ungerechtfertigt übermässige Verschwenden von Tönen auf eine einzige Silbe, welches ich hier verwarf, keineswegs aber überhaupt die Verwendung zweier oder mehrerer Töne auf eine Wortsilbe, welche oft von herlicher Wirkung ist, wenn es gilt, eine Belebung der rhythmischen Monotonie eines Verses zu erzielen. Dies Bestreben dürfte vom rein declamatorischen Standpunkte auch das einzige gerechtfertigte sein, und wir finden davon zahlreiche Proben in Liedern aus dem 16. und 17. Jahrhunderte wie in den Gesangswerken unserer grossen Meister des 18. und 19. Jahrhunderts.

Doch oft ist es nicht nur das Streben, Belebung zú er-

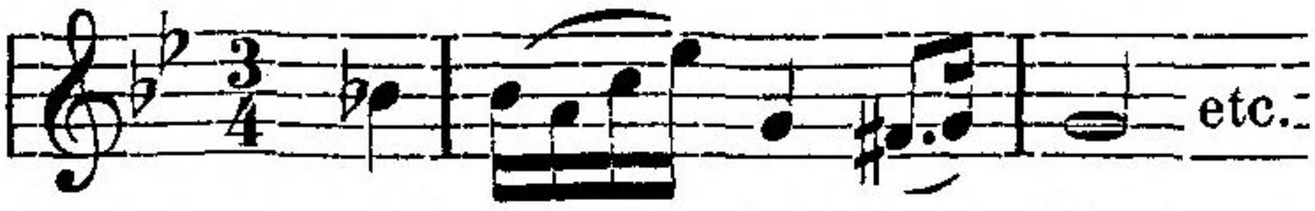
---

1) So sind auch die sog. »Jodler« in den Alpen nur unselbstständige Schlusscadenzen von Gesängen, indem sie das reinmusikalische Element derselben hauptsächlich repräsentiren.

zielen als vielmehr die rein musikalische Absicht, eine gefällige Melodie (*Haydn*) oder Stoff zu ergiebigem Contrapunkte (*J. S. Bach*) zu gewinnen.

Als Beispiele mögen dienen:

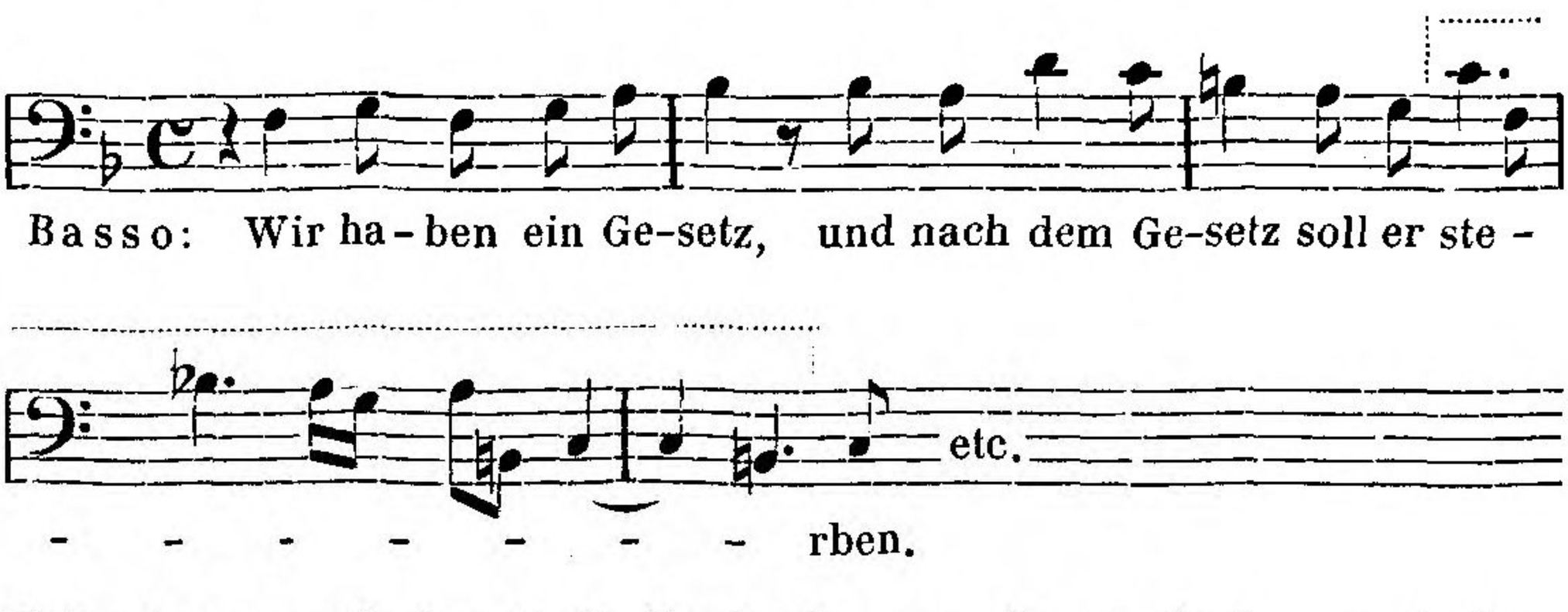
[Aus dem Liede »Der Umherirrende« (Nr. 3 der Lieder in der Ausgabe C. F. Peters) von *Josef Haydn*]:



im ein - ö - den Thal

und:

[Aus der »Johannispassion« von *J. S. Bach*; Chor Nr. 21]:



Basso: Wir ha-ben ein Ge-setz, und nach dem Ge-setz soll er ste - - - - - - - - rben.

Ueberhaupt scheint *J. S. Bach* nie von einem declamatorischen Standpunkte ausgegangen zu sein; er behandelte die menschliche Stimme als Instrument, und legte der dafür erdachten Melodie den Text so unter, wie er gerade im Verhältnisse zur Anzahl der Noten am besten untergebracht werden konnte. Ich glaube diese Manier am treffendsten mit dem Namen Instrumentalvocalismus zu bezeichnen. Nicht zu verwechseln damit ist *L. v. Beethoven*'s instrumentale Behandlung der menschlichen Stimme.

Letzteren Vorwurf hat man dem grossen Meister wohl nur gemacht, weil er wenig practische Rücksichten für die Stimme nahm, so dass oft schwere Intonation (*Pizarro*, Quartett im 2. Acte von »Fidelio«) oder Athemconflicte (Sopran in der »Missa solemnis«: »et vitam venturi«) hinderlich waren. Nie aber hat *Beethoven* das Wort misshandelt, nur um es mit einer vorher bestimmten Melodie in Einklang zu bringen.

Ich erwähnte vorher, dass es auf das Verhältniss der

Silben untereinander ankomme, wie die Vertheilung mehrerer Töne auf je eine Silbe zu geschehen hat; man braucht sich dann natürlich nicht knechtisch an der genau prosodischen Schematisirung des Textes zu halten; dies würde mitunter sogar peinlich und unfrei wirken; auch das rein musikalische Element darf nicht unterdrückt werden; es muss eben das Kunstwerk den Eindruck machen, als ob seine Bestandtheile (hier also Text und Musik) gleichzeitig — wie mit einem Schlage — entstanden wären; mit einem Worte: man darf nicht die Schweisstropfen mühsamer Arbeit, sondern nur ein vollendet schönes Resultat erblicken.

Kunstprincipien entwickeln sich erst aus Beispielen von Kunstwerken. Es ist also interessant, dem Stammeln der Kunst in ihren frühesten Regungen zu lauschen und ihre stets vernehmlichere Sprache bis in unsere Zeit zu verfolgen.

Aus den ältesten Denkmälern deutscher Gesangsmusik bietet uns *F. M. Böhme*'s »altdeutsches Liederbuch« (Leipzig, Breitkopf und Härtel) eine reichliche Sammlung von unschätzbar hohem Werthe; ich habe daraus Manches für meine Zwecke genommen und werde mir erlauben, offen meine Ansichten für und gegen *Böhme*'s Interpretationen auszusprechen.

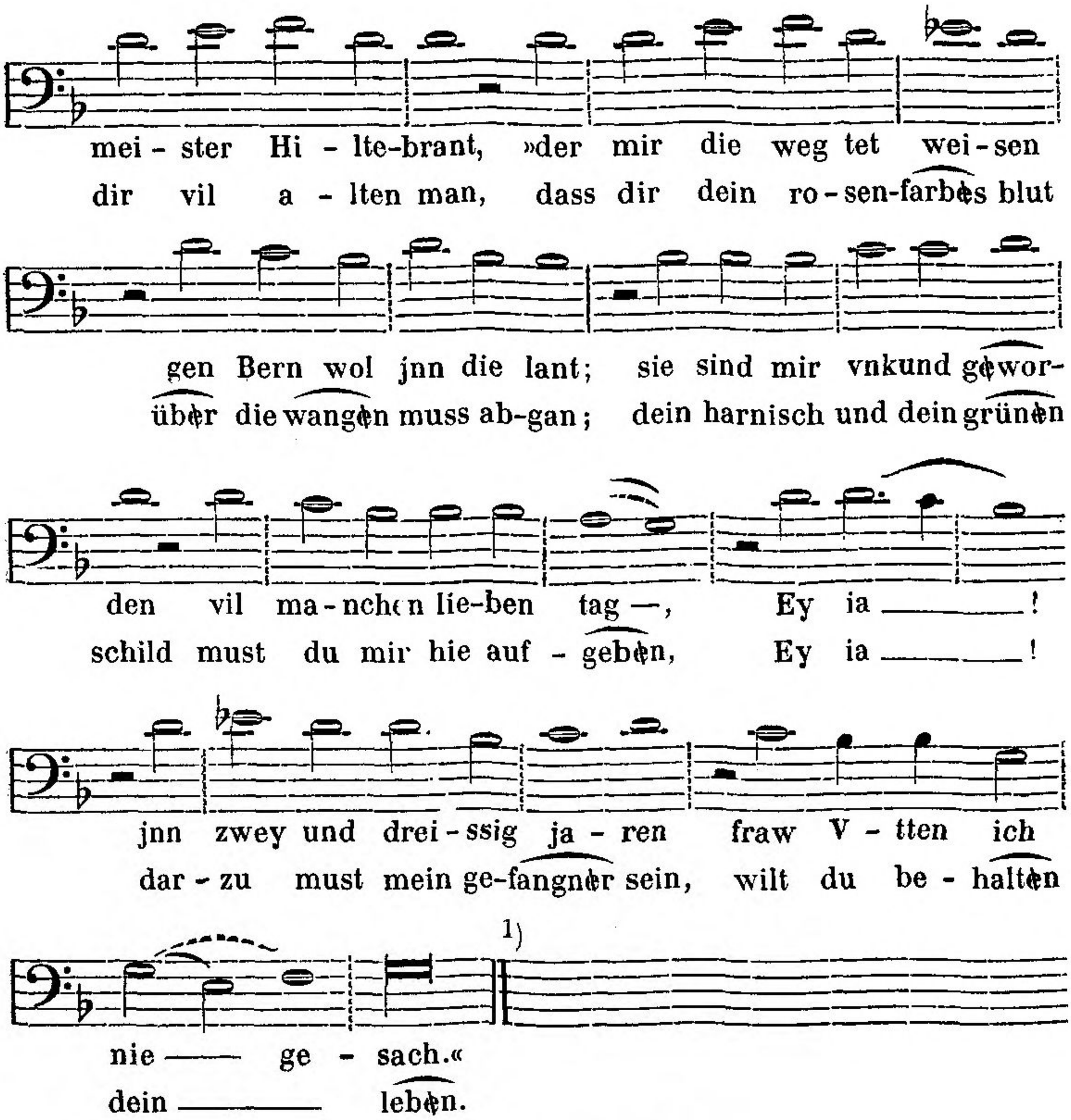
Das älteste uns überlieferte Volkslied der Germanen ist das »Hildebrandslied«, welches wir nach den ältesten Urkunden in's Jahr 1359 zurückdatiren können, wenngleich wir auch bestimmt behaupten dürfen, dass es bereits im 13. Jahrhunderte existirt hat.[1]) Es ist in dorischer Tonart mit dem Grundtone in *G* notirt, und lautet:

1. Strophe: »Ich wil zu lant aus - rei - ten«, sprach sich

8. Strophe: Dein bart wil ich dir aus - raufen, sag' ich

---

1) Diesem »Hildebrandslied« gieng noch ein ihm dem Inhalte nach wesentlich ähnliches voraus, und zwar schon im 8. Jahrhunderte in nur einer (unvollständigen) Handschrift ohne Weise, welche erst in dieser Form auftrat.



Um die oft hier vorkommende Ueberanzahl der Silben im Verhältnisse der Noten zu erklären, bemerkt *Böhme*, dass oft zweisilbige Worte in einsilbige zusammengezogen, also apostrophirt wurden, z. B. leben in leb'n.

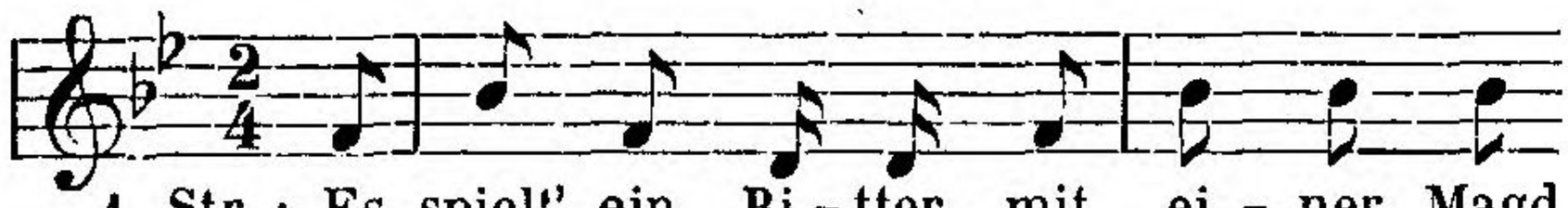
Dies mag theilweise ganz richtig sein, denn sonst würden oft den bestbetonten und prosodisch längsten Noten ganz unbedeutende Silben zukommen, was nicht nur falsch, sondern sogar ganz widernatürlich wäre. Die Widernatur war aber nie Sache der sich quasi aus der Natur selbst entwickelnden ersten Keime der Kunst, daher auch eine solche Behandlung eine unmögliche. *Böhme* mag also der Haupt-

---

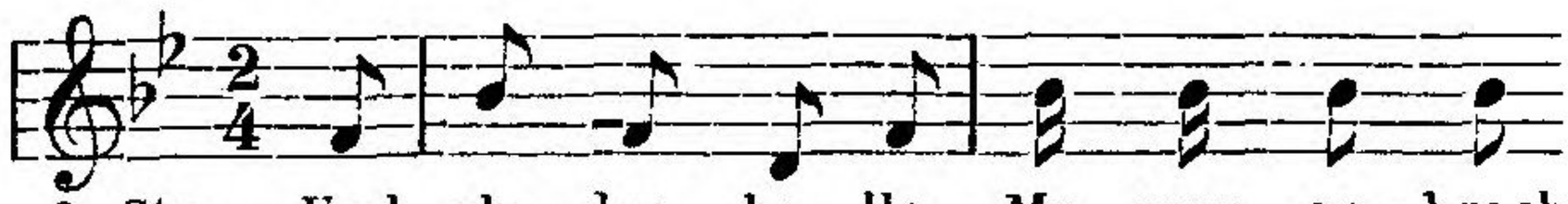
1) Die Takteintheilungen, welche natürlich in den Originalfassungen wegzudenken sind, werden später besprochen werden.

sache nach Recht behalten; dass er aber diese seine Regel überall aufstellt, wo die Anzahl der Noten eine geringere ist als die der Silben, finde ich ganz unrichtig. Ich bin vielmehr der Ansicht, dass — und dies ist das Wahrscheinlichere — man die Notenwerte gleichmässig theilte, um jeder Silbe ihr Recht zu verschaffen, wie es heutzutage ja noch im Volks- und Kunstliede häufig geschieht.

Es wurde eben zuerst eine Melodie zur ersten Strophe erfunden, und darunter wurden auch die anderen Strophen geschrieben, welche keineswegs ganz genau gleich gearbeitet waren, wenn sie auch nach dem gleichen Versschema waren. Ein mündlich überliefertes Volkslied aus der Gegend von Cotbus aus dem Brandenburgischen [1]) ist ein Beweis für meine Behauptung:



der Anfang der 2. Strophe lautet: »Und als der helle Morgen anbrach«; man singt dort:



Nun wieder zu unserem »Hildebrandslied«! — Ich habe bei der Notation des »Hildebrandsliedes« Bogen (⁀) gemacht, wo *Böhme* Noten über einer Silbe zusammengezogen haben will; der ausgeführte Bogen gehört zur ersten, der punktirte (·····) zur achten unmittelbar unter der ersten stehenden Strophe. Der Bogen über den Worten bedeutet die von *Böhme* gewünschte Zusammenziehung zweier Silben in eine durch Ellidirung des *e*, welches ich ausserdem durchstrichen habe.

Der zweite Theil der achten Strophe lautet:

---

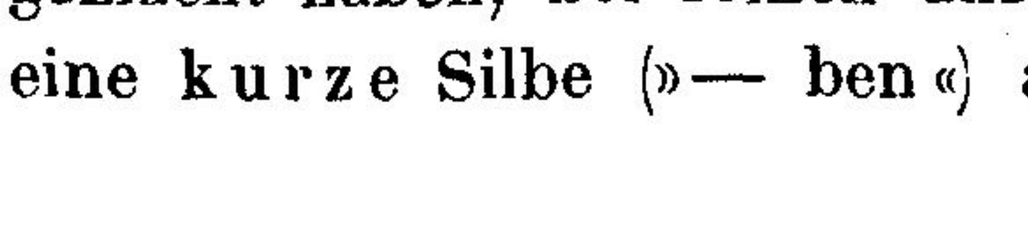
1) Nr. 56 (»Der Ritter und die Magd«) aus dem 4. Hefte von: »Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen«, gesammelt und herausgegeben von *Ludwig Erk* und *Wilhelm Irmer* (2. Ausgabe) Leipzig, Bernhard Hermann (1843).

»Dein harnisch und dein grünen schild
must du mir hie aufgeben,
darzu must mein gefangner sein,
wilt du behalten dein leben.«

Böhme will »leben« zusammenziehen und auf einen Ton schreiben, also »leb'n«; folgerecht muss daher der Reim »aufgeben« in »aufgeb'n« zusammengezogen werden, was zwar nicht nötig wäre, da zwei Noten für »— geben« zur Verfügung stehen; so werden aber die zwei Noten durch einen Bindebogen verbunden und wird das zusammengezogene Wort »— geb'n« darunter geschrieben.

Alles dieses trägt aber den Stempel des Gezwungenen an sich. — Ich meine, dass man es damals — wie ich bereits erwähnte — gar nicht so genau mit dem Anpassen von Melodie und Text nahm; man machte sich's eben während des Absingens der verschiedenen Strophen mundgerecht, wie es das oben citirte Volkslied vom Ritter und der Magd darthut; dass man nun dabei ganz besondere Declamationsfeinheiten angewandt hätte, lässt sich nicht nur bezweifeln, sondern sogar bestimmt verneinen, so also auch in den letzten »Takten« des »Hildebrandsliedes« mit der achten Strophe.

Meine Scandirung wäre folgendermassen:

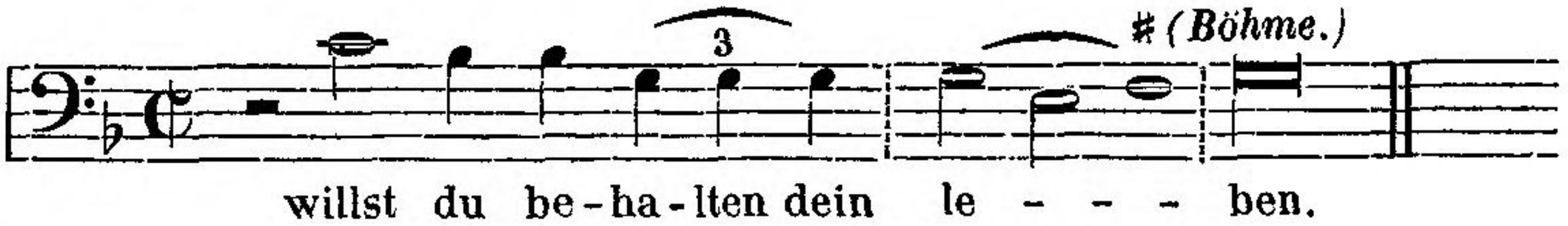


(NB.: Das ♯ vermutet *Böhme*, und es dürfte gerechtfertigt sein.)

Die »Longa« als letzte Note macht mich hier nicht irre. Abgesehen davon nämlich, dass die am Schlusse angebrachte Longa conventionell ist, hat sie hier speciell ihre Berechtigung; es heisst nämlich die letzte Silbe der ersten Strophe »— sach« (unser heutiges sogar mit einem äusserlichen Dehnungszeichen (*h*) versehenes »sah«), also es ist lang und passt daher auf die Longa. Was würde sich auch der Singer des Liedes daraus gemacht haben, bei seinen unzähligen Freiheiten auch einmal eine kurze Silbe (»— ben«) auf die Longa zu singen, war

diese ja doch am Schlusse und daher conventionell entschuldigt.

Es wäre ja leicht möglich gewesen, die Declamation zu verbessern, z. B. wie folgt:



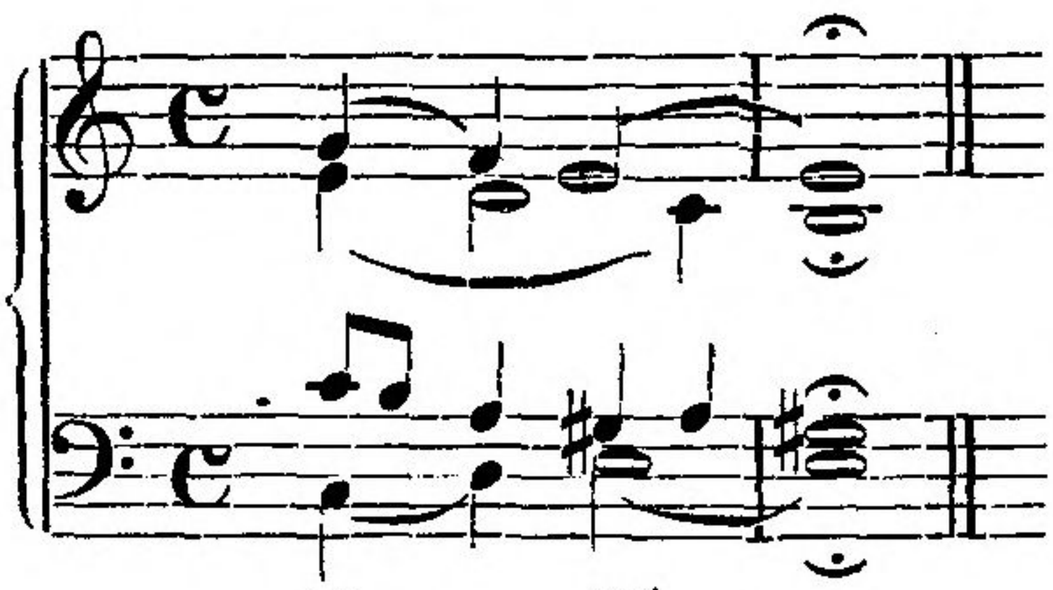
aber dies scheint mir zu gesucht und klingt zu modern. Ein so feiner Sinn wohnte damals dem singenden Volke gewiss nicht inne, wenn es auch so feines Gefühl hatte, dass ihm hier eine kleine Klippe bemerkbar wurde. Ist wirklich — wie ich es annahm — die kurze Silbe »— ben« auf die Longa gekommen, so wird dies hier theilweise entschuldigt dadurch, dass die lange Silbe (»le —«) den ganzen vorhergehenden Takt in Anspruch nimmt, freilich noch lange nicht genug, um das Verhältniss richtig zu stellen. Denn nehmen wir nur beiläufig an, »le —« sei doppelt so lang (wenigstens) als »— ben«, so hätten wir das Verhältniss 𝅗𝅥 : 𝅗𝅥 ;

der vorletzte Takt enthält: 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅰 ,

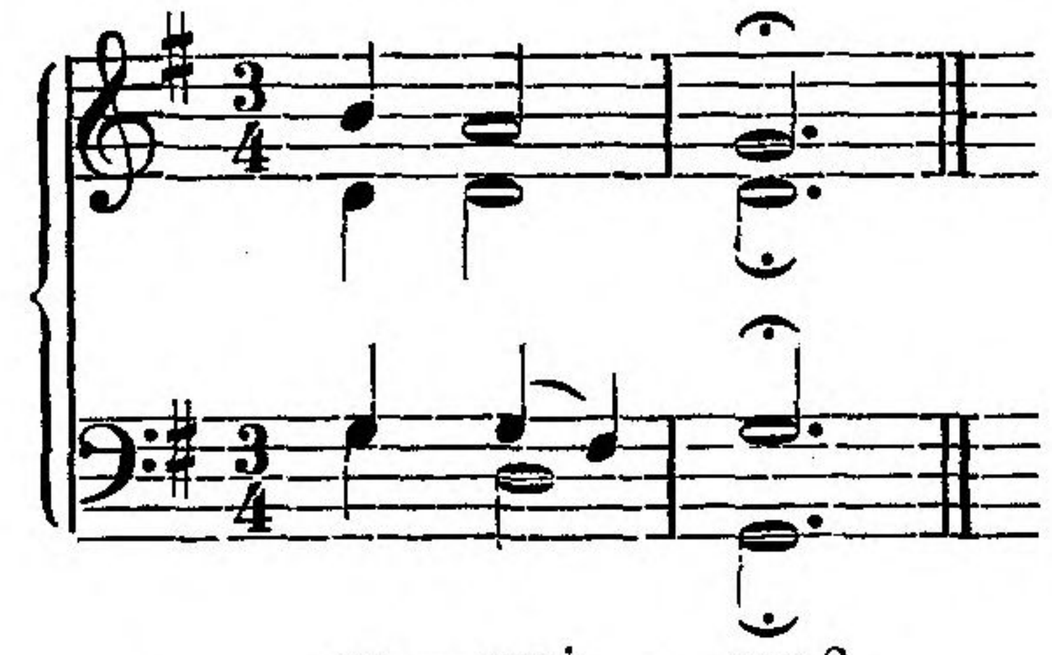
der letzte aber: 𝅗𝅥; die Summe der Werte im vorletzten Takte ist: 𝅗𝅥𝅗𝅥 (»Brevis«); im letzten haben wir: 𝅝 (»Longa«). So ist also, wie wir sehen, der Wert des letzten Taktes noch immer d o p p e l t so gross als der des vorhergehenden, also betreffs der Betonung im v i e r f a c h (nicht etwa nur d o p p e l t) v e r m i n d e r t e n Verhältnisse. Ueber alle diese möglichen Bedenken helfen wir uns nun hinweg, indem wir — wie ich oben erwähnte — die letzte Longa conventionell auffassen, wie heutzutage z. B. die Fermate über einem Choral-Schlusse, wo die Dehnung — auch einer kurzen Silbe — verhältnissmässig am wenigsten verletzt. Erlaube man mir hier einen Seitenblick auf *J. S. Bach*. Ich will hier einige ähnliche Fälle nachweisen.

In der Sammlung »Johann Sebastian Bach's mehrstimmige Choralgesänge und geistliche Arien, herausgegeben von *Lud-*

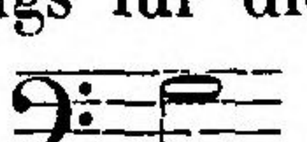
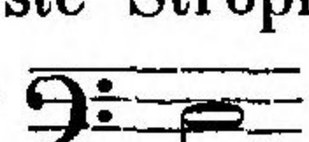
wig Erk« (Leipzig, C. F. Peters) lauten die letzten 2 Takte von Nr. 16 (»Christus, der uns selig macht«) folgendermassen:



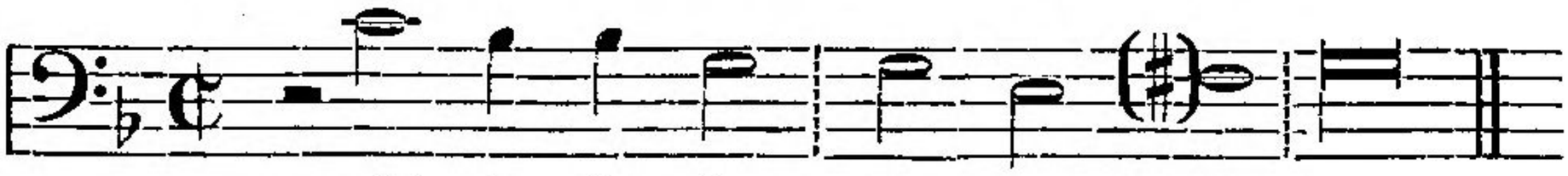
Hier ist »sa-« = 𝅗𝅥, aber »-get« = 𝅝., also 3mal so lang; »-get« wäre demnach 6mal zu gross behandelt; und ausserdem ist es noch mit der conventionellen Fermate versehen, welche wir auffallender Weise in allen 300 Chorälen auf demselben Platze finden. Ebenso z. B. in Nr. 26 (»Ermunt're dich, mein schwacher Geist«) die 2 letzten Takte:



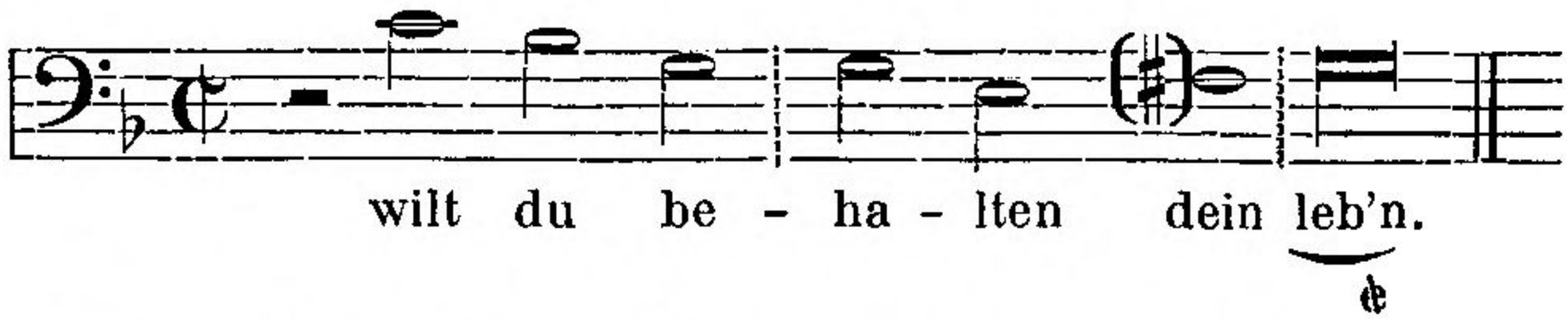
wo die lange Silbe »-wei-« = 𝅗𝅥, die kurze »-sen« = 𝅗𝅥. ist.

Um wieder auf unsere 2 letzten Takte im »Hildebrandsliede« zurückzukommen, will ich noch erwähnen, dass *Böhme* bei seiner (allerdings für die erste Strophe ganz gut passenden) Bindung von  auf  nur die gemeinsame Silbe »dein« verwenden kann, da im Falle er »le-« bereits darauf beziehen wollte, der Bindebogen *g*, *e* und *f* unter sich fassen müsste; daher müsste notwendiger Weise die Stelle

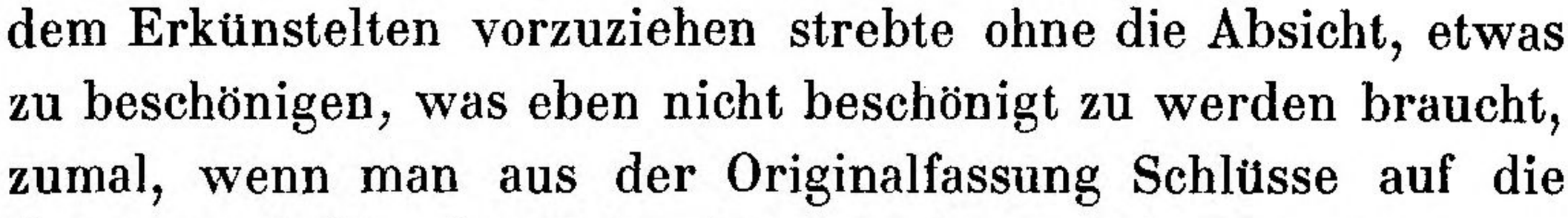
lauten, denn



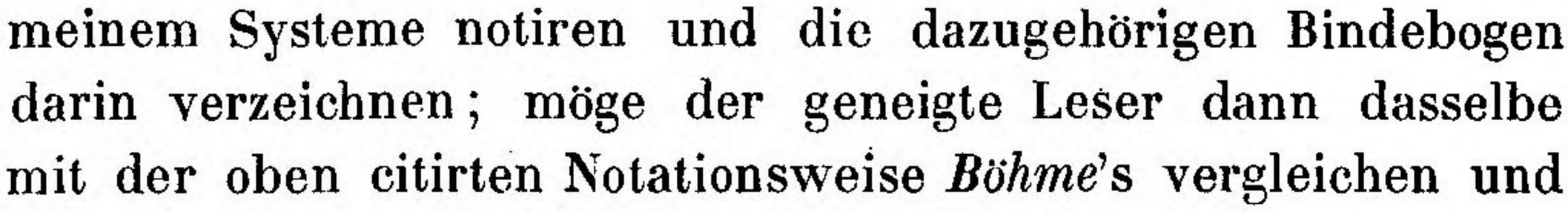
kann er doch nicht meinen, dass dies wieder zu roh wäre, und den rhythmischen Sinn des Volkes verkennen hiesse. Vielleicht würde *Böhme* sich zu dieser Eintheilung entschliessen:



Und doch halte ich meine nunmehr gründlich beleuchtete Auffassung für die richtigere, indem ich das Natürlichere dem Erkünstelten vorzuziehen strebte ohne die Absicht, etwas zu beschönigen, was eben nicht beschönigt zu werden braucht, zumal, wenn man aus der Originalfassung Schlüsse auf die Gesangsmelodik der Zeit ziehen will. — Ich will also noch schliesslich das »Hildebrandslied« (1. und 8. Strophe) nach meinem Systeme notiren und die dazugehörigen Bindebogen darin verzeichnen; möge der geneigte Leser dann dasselbe mit der oben citirten Notationsweise *Böhme*'s vergleichen und selbst urtheilen:

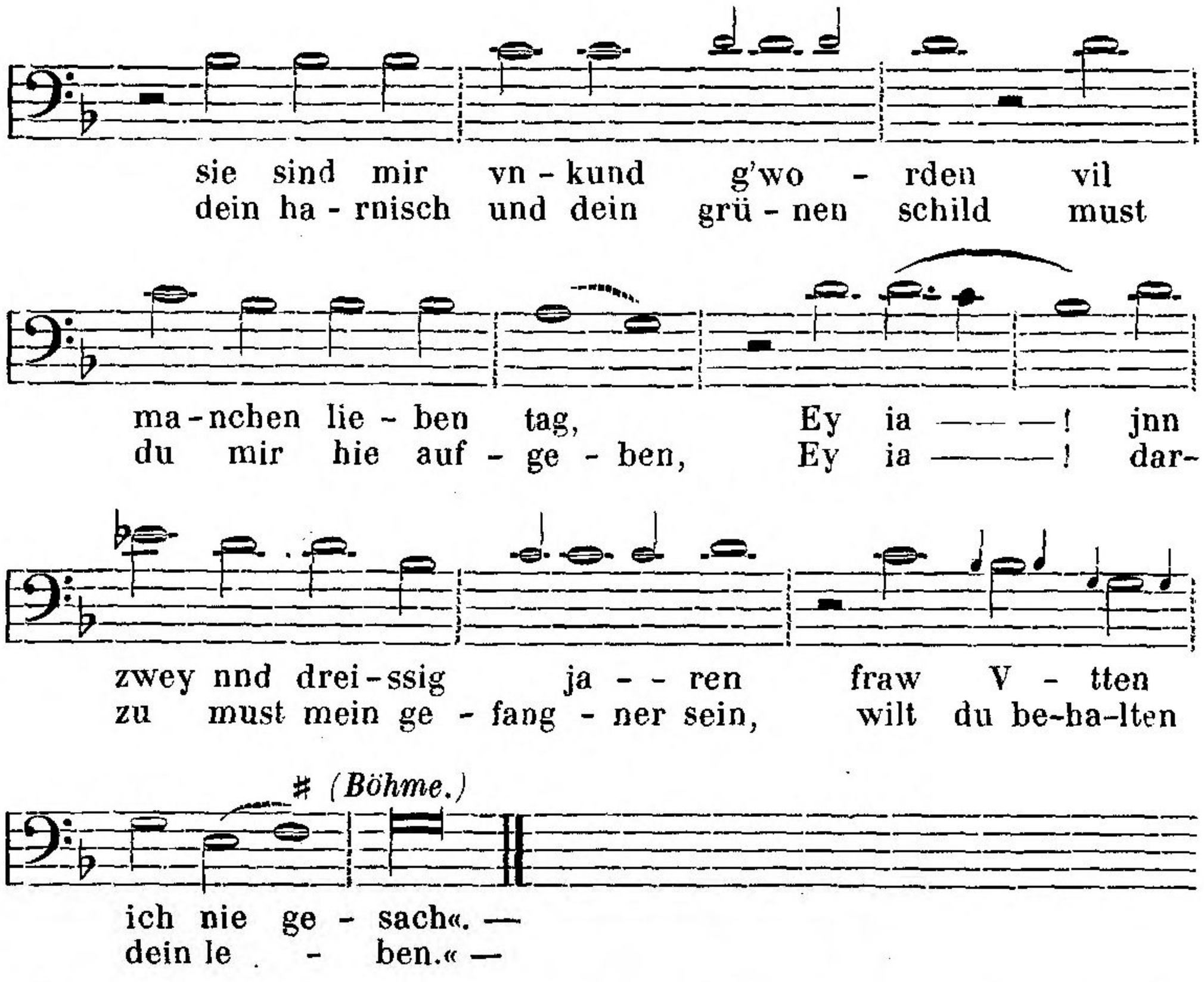


1. Strophe: »Ich wil zu lant aus-rei - ten«, sprach sich
8. Strophe: »Dein bart wil ich dir aus-rau - fen, sag' ich



mei - ster Hi - lte - brant, »der mir die weg tet
dir vil a - lten man, dass dir dein ro - sen-

wei - sen gen Bern wol jnn die lant;
fa - rbes blut ber die wa-ngen muss ab - gan;



Die hinaufgestrichenen Noten gehören zur 8. Strophe, die hinuntergestrichenen zur ersten; der punktirte Bogen im vorletzten Takte gehört zur 8. Strophe, bei der ersten Strophe ist er wegzudenken (ebenso gehört der punktirte Bogen im 15. Takte des Liedes zur 1. Strophe).

Nach Einschaltung dieses interessanten Beispiels, welches mir Stoff zu prosodischen und accentuellen Betrachtungen bot, wende ich mich wieder — so lange dies in Sonderheit überhaupt möglich ist, den rein prosodischen Bemerkungen zu, wie ich sie auf Seite 17 mit der Hervorhebung der Cadenz begonnen hatte.

Wie schon erwähnt, kann man die musikalische Prosodik nie von absolutem Standpunkte betrachten; ihre Existenzberechtigung ist eine ganz relative. Es kann also nur verlangt werden, dass das Verhältniss der Silbenlängen beim gesprochenen Worte identisch sei mit dem Verhältniss der Tonlängen beim gesungenen Worte. Die feste Form der sogenannten Tanzmelodie, welche in Folge ihrer langen souveränen Herschaft bei der Bildung von Gesangsstücken,

bereits ganz in Fleisch und Blut des Volkes übergegangen ist, tritt allerdings dem Bestreben einer idealen prosodisch-gesanglichen Behandlung der Worte sehr hinderlich in den Weg. Erst die in allerneuester Zeit angestrebte und theilweise auch mit Glück unternommene Zersprengung der alten Tanzmelodie und Erweiterung derselben zu einem der Sprache entsprechenden freien und ungebundenen Gebilde machten es möglich, in prosodischer Hinsicht Vollkommenes zu leisten, was mich aber keineswegs hindern kann, der alten in vielen Fällen ganz unentbehrlichen Form ihr volles Recht einzuräumen, so lange sie einen befriedigenden Eindruck zu gewähren im Stande ist. Es ist daher ein ganz anderer Maassstab bei ersterer anzulegen als bei letzterer; denn es erklärt sich von selbst, dass eine zwingende Formfessel der freien prosodischen Wortbehandlung vielfach mehr Eintrag thut, als volle Freiheit der Form. Trotzdem aber kann in der Tanzmelodie prosodisch ganz Ausgezeichnetes geleistet werden, wie wir es aber leider nur selten finden, am wenigsten in der Zeit von der Hälfte des 17. Jahrhunderts angefangen bis zum Ende des 18. und im Anfange des 19. Jahrhunderts. Reformatorisch im wahren Sinne des Wortes haben da nur zwei Männer gewirkt, ersterer aber mit weniger Erfolg als letzterer; es sind: *Christoph Willibald Ritter von Gluck* (1714 bis 1787) und *Wilhelm Richard Wagner* (geb. 1813).[1])

Ich habe es mir hier zwar nur zum Ziele gesetzt, deutsche Gesangsmusik zu behandeln, aber einen Meister wie *Gluck*, der überdies aus dem Herzen Deutschland's stammt, ganz zu übergehen, wäre doch nicht am Platze. Wenn ich an dieser Stelle gerade von *Gluck* als Reformator spreche, so habe ich hier nicht den grossen Umgestalter der Oper im

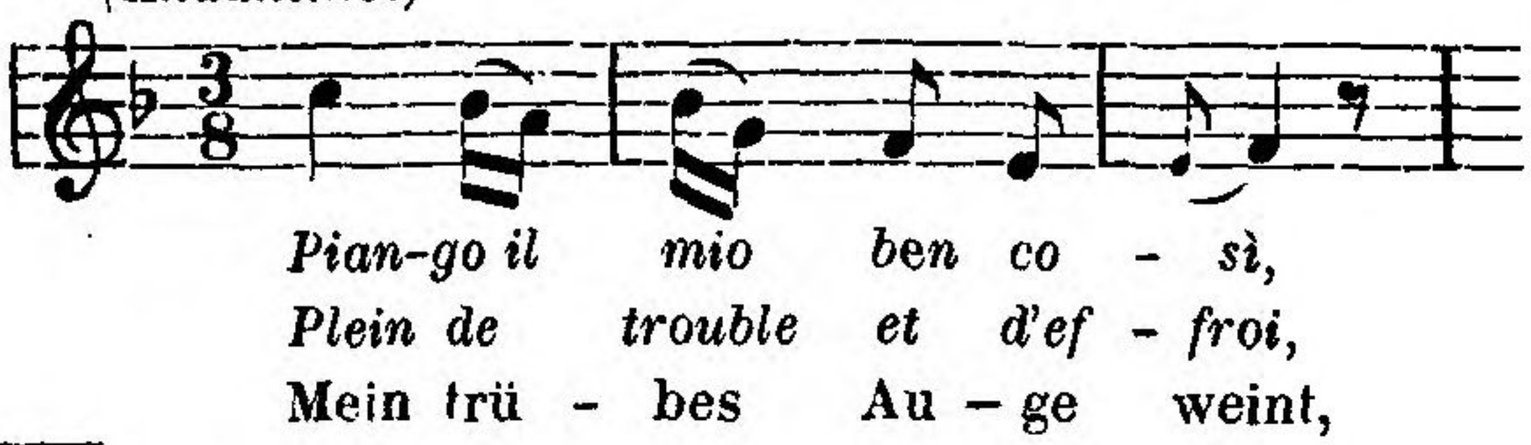
---

1) Interessant ist es, dass beide Männer (als Neuerer) zuerst nicht von den Musikern, die gern am Alten hängen bleiben, sondern von Dichtern oder anderen in irgend welcher Hinsicht bedeutenden Menschen gewürdigt wurden; über *Gluck* sind herliche Urtheile *Klopstock*'s, *Lessing*'s, *Wieland*'s, *Herder*'s und *Schiller*'s (s. »Goethe und Schiller« von *Carl Gödecke*, 2. Aufl. 1859, S. 384) erhalten; auch über *Wagner* schrieben meist Nichtmusiker, z. B. *Friedrich Nietzsche* u. A.

Auge[1]), sondern den offenbar von letzterem bedingten musikalischen Declamator. Nicht unberücksichtig darf hier bleiben der in seiner Begabung allerdings nicht entfernt an diese beiden Meister heranreichende *Jean Baptiste Lully* (1633 bis 1687), welcher bekanntlich die declamatorischen Reformen *Gluck*'s durch seine gewissenhafte Berücksichtigung der Textworte, die er vorher auswendig lernte und declamirte, vorbereitete. Es wird oft übersehen, dass *Gluck* die meisten seiner Opern in italienischer und französischer Sprache schrieb, und dass der deutsche Text nur eine Uebersetzung repräsentirt; ich sage: »repräsentirt«, denn in Wahrheit ist er es ja nicht; und so gelange ich denn zu dem unerquicklichen, bereits oft genug behandelten Capitel von dem Fluche der Textübertragungen in fremde Sprachen; eine solche Uebersetzung verlangt eben nicht nur einen der betreffenden Sprachen vollkommen mächtigen, ausserdem in der Uebertragungssprache poëtisch versirten, sondern auch einen durch und durch musikalischen Kopf. Die Resultate von Uebersetzungen solcher mit den eben erwähnten Eigenschaften nicht behafteten Herren zeigen sich am deutlichsten in den Verballhornungen *Gluck*'scher und *Meyerbeer*'scher Opern.

Wenden wir uns von diesem traurigen Bilde ab und betrachten wir nun den Genius *Gluck*'s in seiner Segensfülle für die musikalische Prosodik in einem kurzen Beispiele.

Aus »Orpheus« [Partitur, herausgegeben von *Alfred Dörffel* bei Gustav Heinze in Leipzig, mit Benützung der ursprünglichen italienischen (1764) und der späteren französischen Partitur (1774)]; Arie (Nr. 11):



1) *Eduard Schelle* behauptet etwas kühn, dass diese reformatorischen Ideeen nicht ursprünglich von *Gluck*, sondern von dessen Wiener Librettisten, dem geistvollen *Raniero de Calzabigi* ausgegangen seien.

Wie schön ist hier die italienische Sprache behandelt, wie fehlerhaft die deutsche!

Vergleichen wir Beides!

italienisch

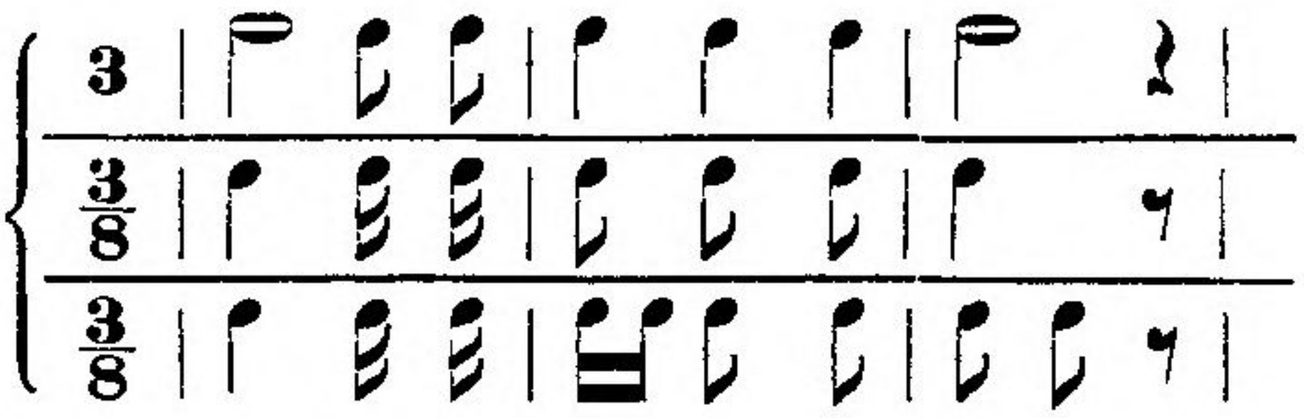
Sprachlich:

Pian-go il mio ben co - sì,

Musikalisch:

[1])

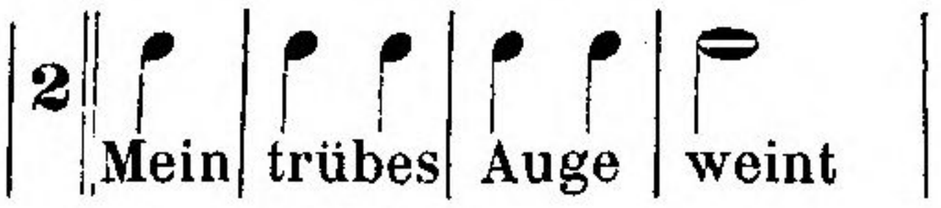
Damit stimmt vollkommen das citirte Beispiel überein; oben sind nur kleinere Maasseinheiten (Achtel statt Viertel) angenommen; die Anwendung mehrerer Töne auf eine Silbe andererseits hat ja ihre volle Berechtigung, wenn die Summe der Notenwerthe der betreffenden Töne keinen grösseren als den für die Silbe bestimmten Werth ergiebt, was ja hier nicht der Fall ist, denn das untere musikalische Beispiel kann ja in einen specifischen $^3/_8$-Takt umgewandelt und dann nach obigem Beispiele lebhafter gemacht werden:



deutsch

Sprachlich: Mein trübes Auge weint —

Musikalisch:



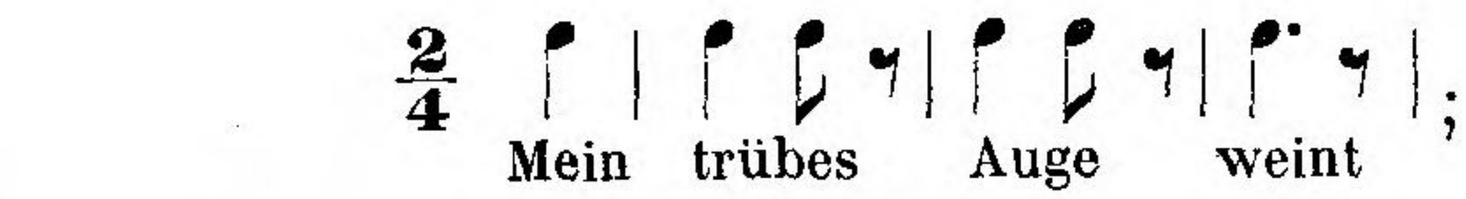
Ein offenbar gerader und zwar zweitheiliger Rhythmus[2]).

Dies wäre wenigstens richtig accentuirt; aber prosodisch richtig müsste es heissen:

---

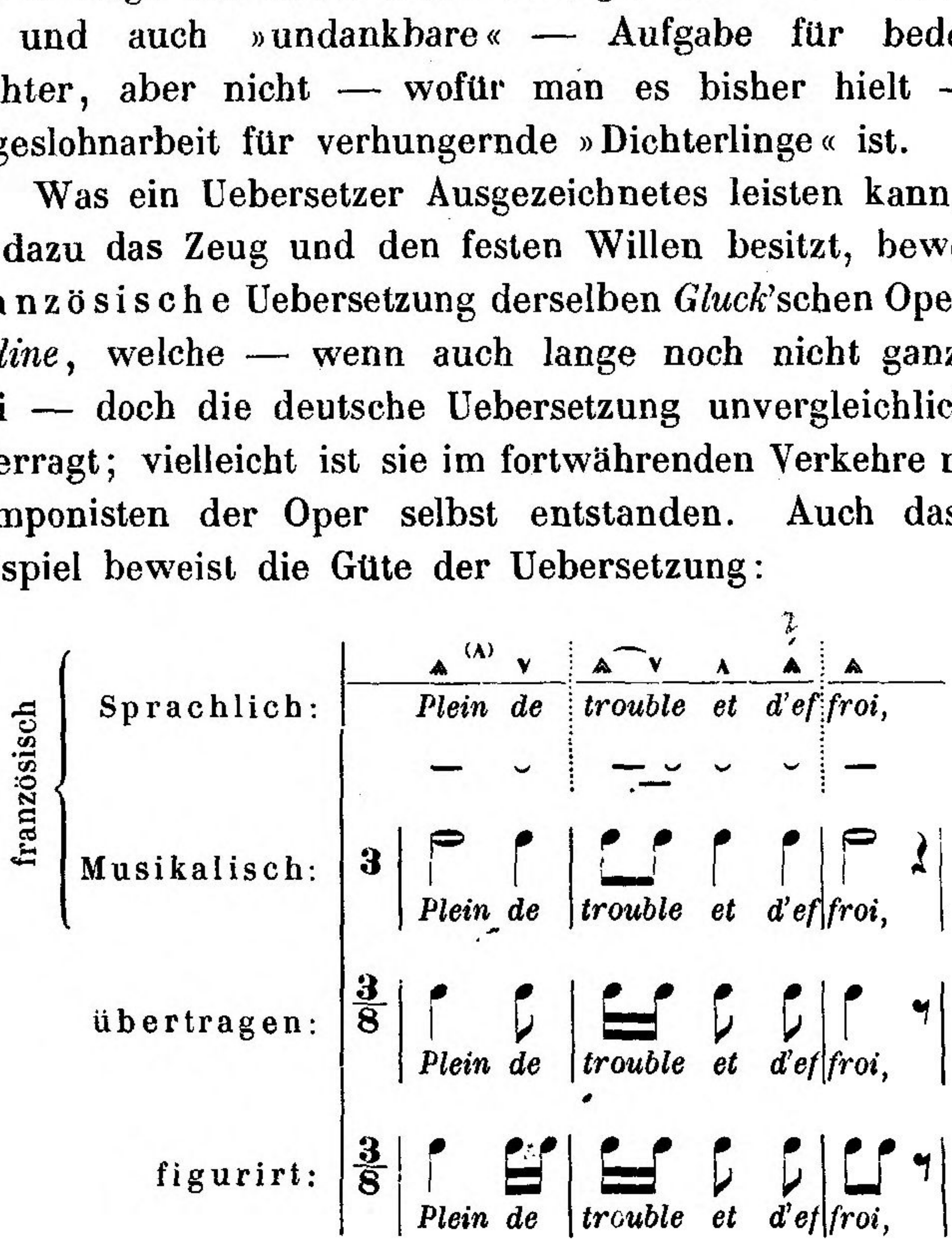
1) »*-go*« wäre, anders gestellt, halbbetont (∧) aufzufassen (s. S. 16), was aber hier nicht der Fall ist.

2) »Mein« ist ein Beispiel von Vereinigung einer Länge und Accentlosigkeit einer Silbe (S. 12).



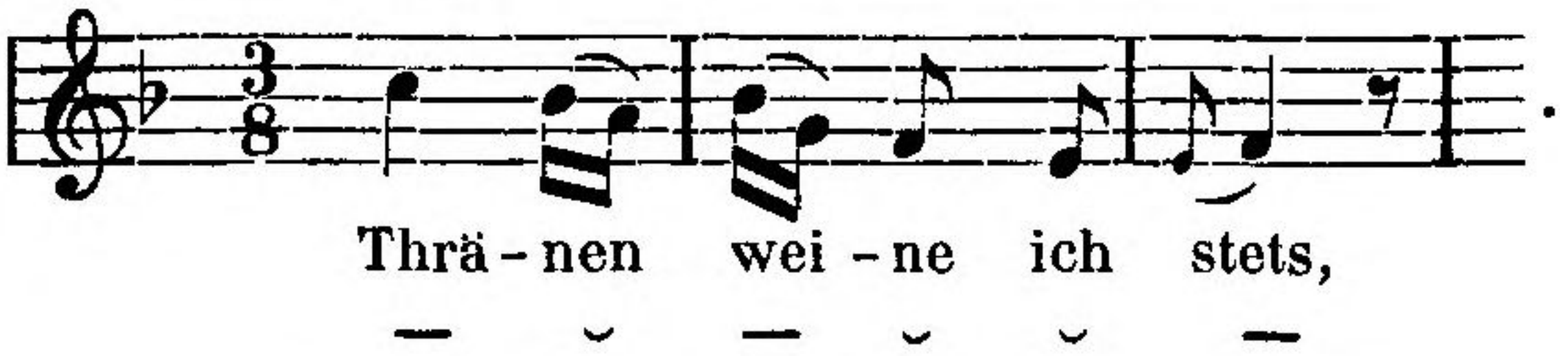
wie passt also diese nunmehr ganz richtige Declamation zur obigen, dem italienischen Texte ganz meisterhaft angepassten Musik? Entweder müsste zur Richtigstellung dieses Fehlers die Musik prosodisch und rhythmisch geändert werden, was aber nichts weniger als die Sache des Uebersetzers ist, oder — was, wie ich glaube, Pflicht jedes Uebersetzers ist, welcher dazu die Fähigkeiten besitzt, — es muss die fremde Sprache in einer dem Originaltexte ähnlichen Weise vollkommen der unabänderlichen Musik anerfunden werden, was natürlich in Folge des obwaltenden Zwanges eine höchst schwierige — und auch »undankbare« — Aufgabe für bedeutende Dichter, aber nicht — wofür man es bisher hielt — eine Tageslohnarbeit für verhungernde »Dichterlinge« ist.

Was ein Uebersetzer Ausgezeichnetes leisten kann, wenn er dazu das Zeug und den festen Willen besitzt, beweist die französische Uebersetzung derselben *Gluck*'schen Oper durch *Moline*, welche — wenn auch lange noch nicht ganz tadelfrei — doch die deutsche Uebersetzung unvergleichlich hoch überragt; vielleicht ist sie im fortwährenden Verkehre mit dem Componisten der Oper selbst entstanden. Auch das obige Beispiel beweist die Güte der Uebersetzung:



wie das Beispiel auch lautet.

Um dasselbe mit deutschem Texte zu erreichen, hätte die Uebersetzung etwa lauten können: »Thränen weine ich stets,«; es wäre dann die Notation folgende gewesen:



Gewiss ist es, dass *Gluck*'s declamatorisch-musikalische Aufgabe eine viel schwierigere war als die *Wagner*'s, welcher — durch nichts gebunden — seinem declamatorischen Gefühle nachgeht und eine freie »Form« schafft, welche er »unendliche Melodie« nennt. Mag man *Wagner*'s Bestrebungen beipflichten oder nicht, dass er grosse und culturell höchst bedeutende Schritte für die Kunst im Allgemeinen gethan, ist wohl nicht mehr in Abrede zu stellen. Es ist hier durchaus nicht meine Absicht, auch nur im Entferntesten Parteigeist in meine ganz und gar objective Arbeit hineinzutragen, und hier selbes zu bemerken, erachte ich als meine Pflicht. Also — *Wagner* bringt uns gewissermassen wieder auf jenen Punkt zurück, was nämlich das declamatorische Element seiner Werke betrifft, den der deutsche Gesang auf seiner ersten Entwickelungsstufe einnahm, nur mit dem Unterschiede, dass er sich dessen jetzt bewusst ist, was man früher ahnungslos gethan hat, weil man der Natur folgte und noch keineswegs verkünstelt war. So komme ich dahin — ein etwas kühner Vergleich — *Wagner*'s »unendliche Melodie« mit den recitativartigen, noch an sich formlosen, nur durch die Rhythmik des Gedichtes einigermassen gehaltenen Volksgesängen der Deutschen aus dem 14., 15. und 16. Jahrhunderte und theilweise auch mit den Sangesweisen der Minne- und Meistersinger zu vergleichen. — Da ich bisher nur von der musikalischen Prosodik und Accentuation einzelner Worte gesprochen und dieser Hinblick auf *Wagner* nur dazu diente, sich einige Klarheit über die Sangesweise der alten deutschen Liedersänger zu verschaffen, fahre ich fort, die weiteren interessanten prosodi-

schen und Accentuationsfälle mit Beispielen aus deren Gesängen und aus denen des Volkes zu erläutern.

Ich habe die meisten Beispiele aus dem schon erwähnten altdeutschen Liederbuche von *F. M. Böhme* und aus dem 4. Theile des umfangreichen Werkes »Die Minnesänger und Liederdichter des 12., 13. und 14. Jahrhunderts« von *Friedrich Heinrich von der Hagen* genommen.

Dass in den Beispielen aus dieser Epoche kein eigenes Augenmerk auf die Feinheiten der Sprache gelenkt wurde, ist bei der sonstigen Naivetät der damaligen Kunstproducte (wie bei Dichtung und harmonisch-melodischer Erfindung) leicht anzunehmen. Es ist auch so! — Entweder findet man grosse Naturanlage im Künstler (ich wähle mit Absicht die allgemeine Bezeichnung «Künstler«, da meist Componist und Dichter eine Person waren) wo er dann von selbst — natürlich nur in den Hauptumrissen — das Richtige trifft, oder wir finden ein arges Misshandeln der Sprache, meist aber auch nur in Fällen, wo in späterer Zeit entweder einem alten Texte eine neue Melodie oder einer alten Melodie ein neuer Text angepasst wurde[1]), ferner auch in Fällen, wo die rhythmische Behandlung der Strophen der Dichtung eine in einzelnen Details verschiedene ist, daher nicht stets mit der Rhythmik der Melodie übereinstimmen kann. Ein Beispiel dieser Art ist das bereits von mir citirte »Hildebrandslied«.

Ein Beispiel aus den Gesängen der Meistersinger ist

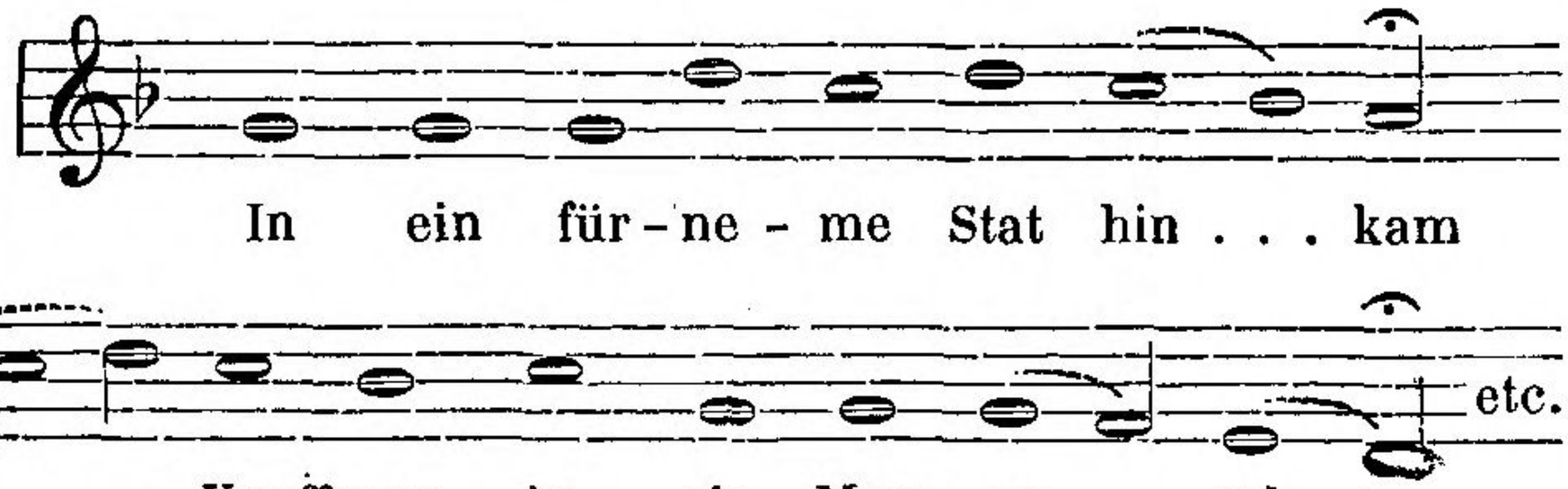
---

1) Der verdienstvolle Musikgelehrte *Jean Benjamin de la Borde* (auch *Laborde*) stellt im 1. Bande seines Werkes »Essai sur la musique ancienne et moderne« (Paris 1780, 4 Bde) die wol schwer nachzuweisende kühne Ansicht auf, *Horaz* habe zu seiner Ode an den Kaiser *C. J. C. Octavianus Augustus* (1. Buch, 2. Ode) eine altgriechische Melodie aus *Sappho*'s Zeit benützt. Dieselbe Melodie sei dann wieder in den ersten christlichen Jahrhunderten in einem Hymnus an den *hl. Johannes* verwendet worden. Dies wäre wohl ein treffliches Beispiel für das oben erwähnte Verfahren. — Hauptsächlich war dieses Verfahren, auf neue Texte alte Melodieen zn setzen, im Zeitalter der Reformation in Schwang, wo viele geistliche Gedichte mit älterer weltlicher Betonung versehen wurden.

z. B. folgender Anfang einer Sangweise aus den Berliner Handschriften der Nürnberger Meistersinger:

»Im Gulden thon :/: Marner's« (Handschrift III, Bl. 36).

(18 Reime.)



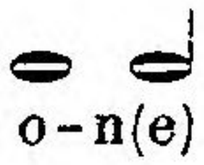
Es fällt hier schwer, musikalische Prosodik in dieser einfachen Notation herauszuwittern, und doch finden sich augenscheinliche Merkmale derselben schon in den wenigen citirten Noten trotz Mangels von Taktstrichen und Bindebögen. Letztere versuchte ich im obigen Beispiele durch punktirte Linien auzudeuten. Eigenthümlich ist nur die Halbheit, mit der hier eine vorgeschriebene Beweglichkeit im Rhythmus notirt ist. Ist dieselbe gar nicht zur Anschauung gebracht, wie z. B. in *Hucbald's* Organum (9. Jahrhund.), also — wie wohl anzunehmen sein dürfte — der diskreten Behandlung des Sängers überlassen, so erkenne ich darin eine gewisse Freiheit, die der schaffende dem ausübenden Künstler gewährt, sei nun der Grund dazu künstlerische Absicht (was ich natürlich in diesem Falle nicht glaube) oder Unfähigkeit der genaueren Ausdrucksweise; ist sie ganz genau notirt, so ist es der Zwang philologischer Präcision, den hier der Componist auf den Sänger ausübt mit dem Ziele, sein Kunstwerk so vollkommen als möglich dargestellt zu wissen, es den zeitgemässen Kunstforderungen genau anzupassen. In obigem Beispiele aber finden wir dieses Streben keineswegs in hervorstechender Weise, ich nehme aber an: lange nicht aus Gründen der Flüchtigkeit als vielmehr der Unbeholfenheit. Wir haben vielleicht gar diese Meistersinger-»Töne« als ganz instrumentale selbstständige Erfindungen zu betrachten, welchen mit — damals offenbar sehr schwierig scheinenden — Kunststücken verschiedenster und wertlosester Natur im Texte abgeholfen werden musste, war es ja doch nicht leicht, einen

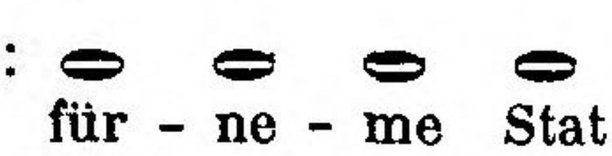
ganz neuen »thon« und neue »weise« zu erfinden, und wusste der »merker« oft mehr Fehler zu finden als Richtiges.

Wie nun, wenn einer der bürgerlich rechtschaffenen, trotz alledem aber noch lange nicht genialen Handwerksleute sich mühsam geplagt hat, Neues zu erfinden, und es ihm nicht anders gelingen wollte, als durch Varianten an schon Dagewesenem oder mittelst gesuchten rhythmischen oder tonlichen Verrückungen? Vielleicht haben wir in vielen solchen Weisen gleichsam nichts anderes vor uns als eine jener müssigen, aus Altem zu scheinbar Neuem umgedrechselten linearen Ornamente des frühesten romanischen Architekturstyls.

Manches Conventionelle ist uns natürlich auch hier nicht erspart; als solches müssen wir unbedingt die Fermate am Ende jeder Verszeile auffassen. Sie steht auch dort, wo sie unter keiner Bedingung vernünftig erklärt werden kann, z. B. in der Mitte des Satzes (s. das Beispiel).

Im Ganzen kann man aber doch nur behaupten, dass wir hier wohl Rudimenta von Prosodik, aber viel zu wenig Anhaltspunkte finden, um wirklich Schlüsse auf eine musikalische Sprachbehandlung ziehen zu können.

Wie kann uns auch die Betonung 

sonderlich erfreuen, wenn wir unmittelbar vorher ein: 

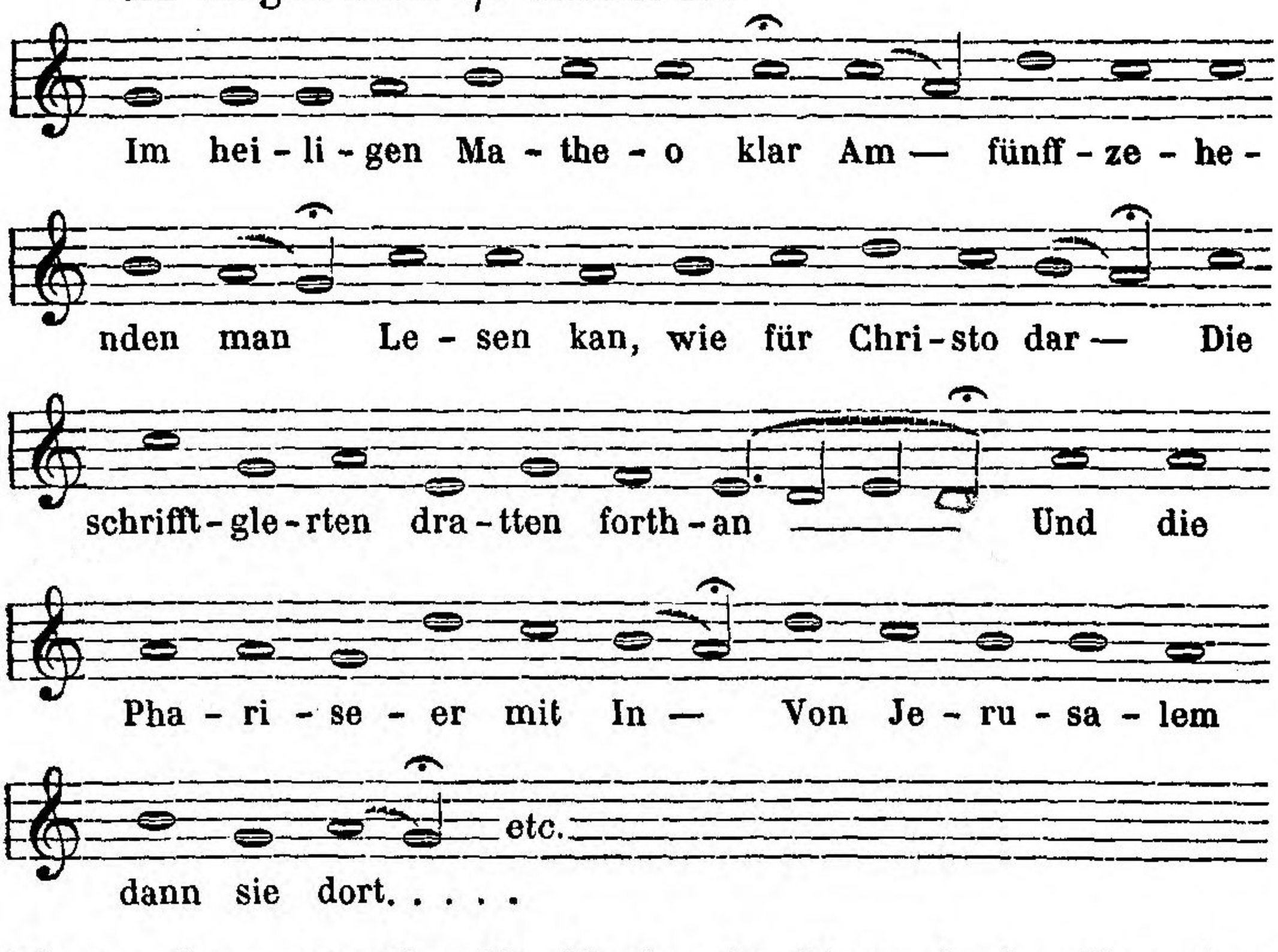
aufgetischt bekamen.

Es herscht in der declamatorischen Behandlung (wenn man überhaupt von einer solchen hier sprechen kann) noch eine solche Trostlosigkeit, dass man fast zu behaupten Lust hätte, von einer solchen (auch unbewussten) habe man sich damals noch nichts träumen lassen.

Dies wäre wohl zu weit gegangen; aber es ist gewiss, dass begabte Sänger wie die Minnesänger derselben Zeit schon mit Rücksicht auf das Verstandenwerden ihrer eigenen Dichtung beim Vortrage auch declamatorisch schön gesungen haben, wenngleich sie es nicht genau so zu notiren im Stande waren, sich auch gar nicht die Mühe gaben, es zu Stande zu bringen, da sie ja doch wussten, dass ein anderer begabter

Sänger ihre Lieder sich schon beim Vortrage unbewusst declamatorisch zurecht legen werde. Ein rein technisch auffallendes Moment ist doch dieses, dass stets nur dann minderwertige Noten (z. B. eine minima) auftreten, wenn es gilt, eine Silbe mit mehreren Noten zu belegen; so ist es in dem obigen Beispiele und auch in dem nunmehr folgenden aus derselben (Berliner-) Handschrift.

»Im langen thon :/: Marner's.«

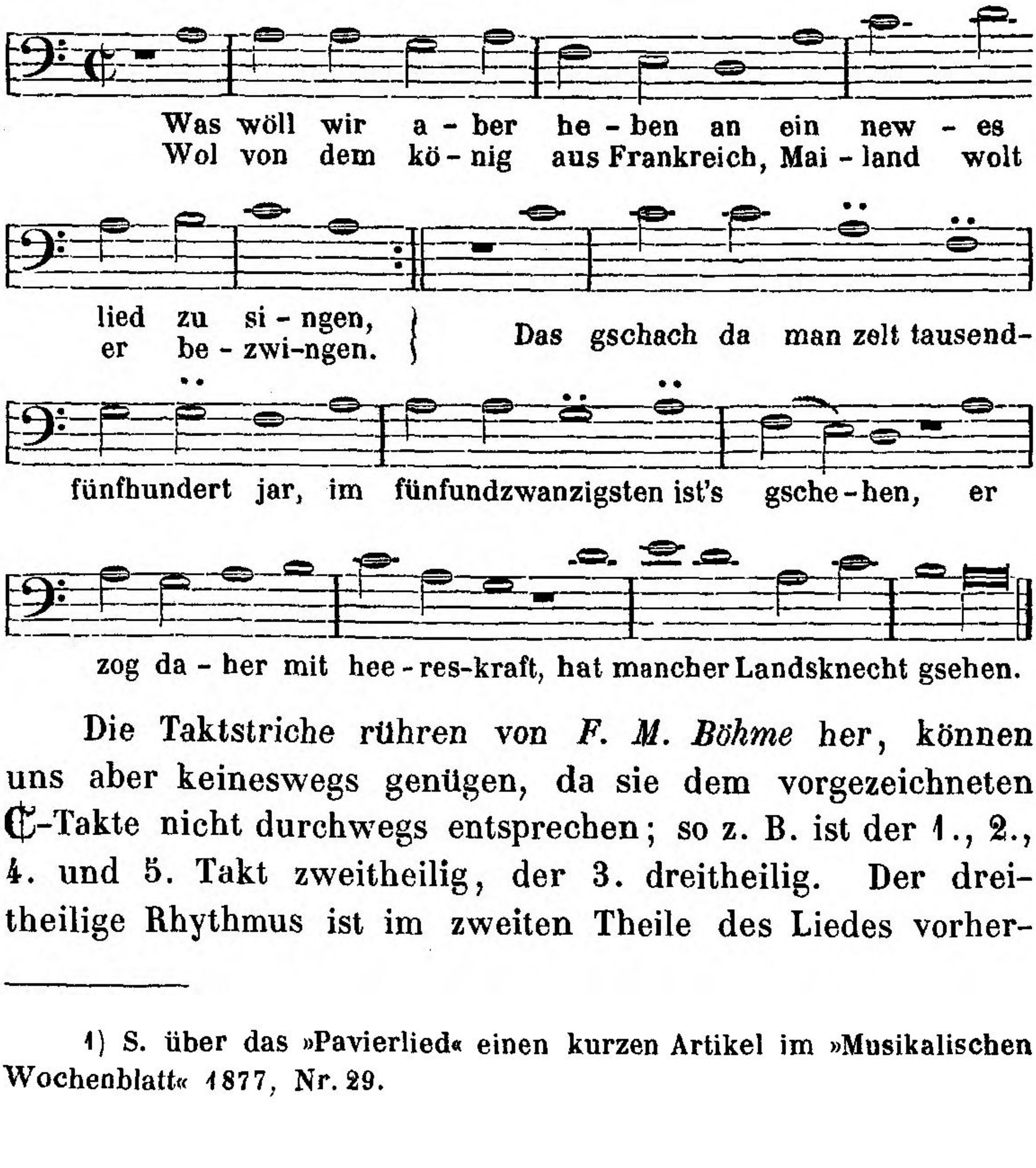


Diese rein conventionelle Manier ist hier wie in allen ähnlichen Gesängen dieser Zeit so auffallend, dass wir dahinter einen lediglich praktischen, keineswegs aber idealen Grund suchen müssen; ersterer dürfte vielleicht der sein, dass eine Cadenz — und das ist's doch in diesem Falle — immer sich mit kürzeren Notenwerten begnügen müsse, gewissermassen um damit die Anzahl der Noten zu entschuldigen.

Prosodik und Accent im Worte ist so schwer, eigentlich gar nicht zu trennen, dass ich beide in ihrem natürlichen Ineinandergreifen an der Hand alter und moderner Beispiele behandle. Möge mir also der freundliche Leser die Vermengung beider Elemente gestatten, welche auch den praktischen Zweck hat, ein Beispiel mit einem Male zu erschöpfen, wel-

ches sonst wiederholt gebracht werden müsste. Ich will nun noch einige Beispiele aus der Zeit der Meister- und Minnesänger und einige alte Volkslieder analysiren, um dann zu Details aus Werken moderner Meister überzugehen, alles dies aber nur in Hinsicht auf das Wort als solches, ohne Rücksicht auf den logischen Zusammenhang, mit anderen Worten: auf das, was die im nächsten Capitel darzustellende Satzrhythmik oder logische Rhythmik (wenn ich einen so freien Ausdruck zu gebrauchen wagen darf) zu behandeln hat.

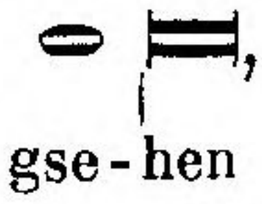
Ein interessantes Beispiel ist das sogenannte »Pavierlied«, welches auf das Jahr 1525 zurückzuführen ist; am 25. Februar dieses Jahres soll es nämlich von *Hansen von Würtzburg* zuerst in einem »newen thonn« gesungen worden sein[1]). Das Lied ist folgendes:



Die Taktstriche rühren von *F. M. Böhme* her, können uns aber keineswegs genügen, da sie dem vorgezeichneten 𝔠-Takte nicht durchwegs entsprechen; so z. B. ist der 1., 2., 4. und 5. Takt zweitheilig, der 3. dreitheilig. Der dreitheilige Rhythmus ist im zweiten Theile des Liedes vorher-

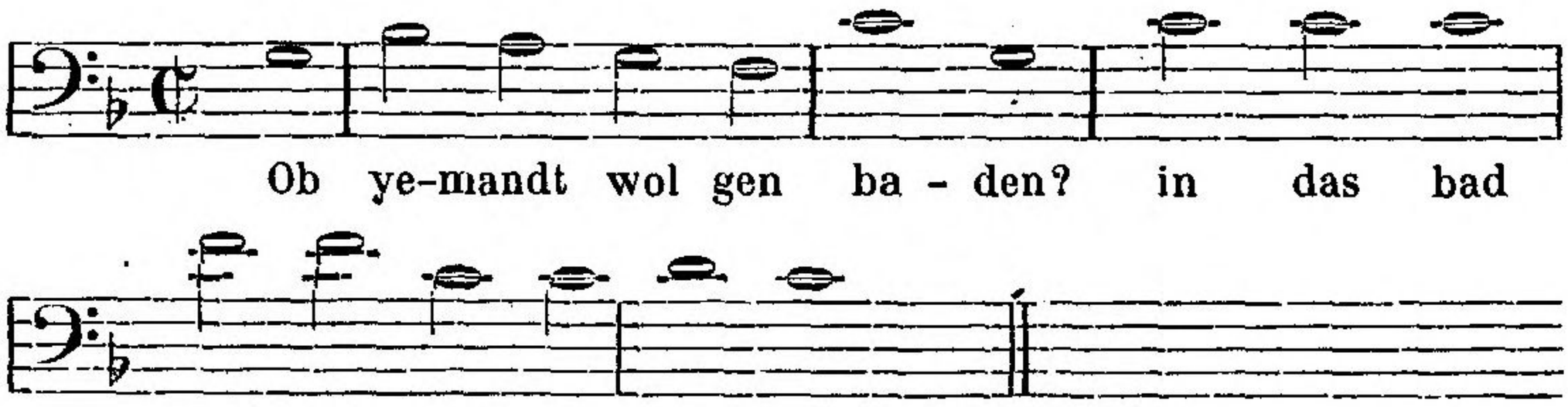
---

1) S. über das »Pavierlied« einen kurzen Artikel im »Musikalischen Wochenblatt« 1877, Nr. 29.

schend. Die überzähligen Pausen darin können mich nicht irre machen, denn sie tragen lediglich das Gepräge von musikalischen Commas an sich. Befremdend ist nur, dass diese Comma-Pause im 3. Takte des 2. Theiles nicht angewendet ist, wo sie doch am Platze wäre; es kann dies auch nur ein Versehen des Schreibers sein. Ich glaube, dass der erste Theil des Liedes ganz im zweitheiligen, der zweite ganz im dreitheiligen Rhythmus verfasst ist, und dass nur ein Irrtum im dritten Takte des ersten Theiles vorwaltet. Allerdings fehlt auch am Anfange des 2. Theiles die Bezeichnung der Dreitheiligkeit, welche ich mir hier — wie erwähnt — allein intentionirt denken kann. Nehmen wir die *Böhme*'sche Eintheilung als richtig an, wie man wol kaum anders kann, so fallen uns einige Ungeschicklichkeiten der Sprachbehandlung in rein accentueller Beziehung auf. Bemerkt muss noch werden, dass die eine Theilung einer Note für mehrere Silben anzeigenden Punkte ober den Noten im zweiten und vierten Takte des zweiten Theiles von *Böhme*, im dritten Takte des zweiten Theiles von mir herrühren, der punktirte Bindebogen im 5. Takte des zweiten Theiles von *Böhme* sei. — Vor Allem ist die Betonung von »man« im 2. Takte des 2. Theiles unrichtig, da »zelt« den Ton verlangt; ebenso die unnatürliche Betonung der Silbe »-sten« im 4. Takte des 2. Theiles; weniger die Betonung im letzten Takte: 

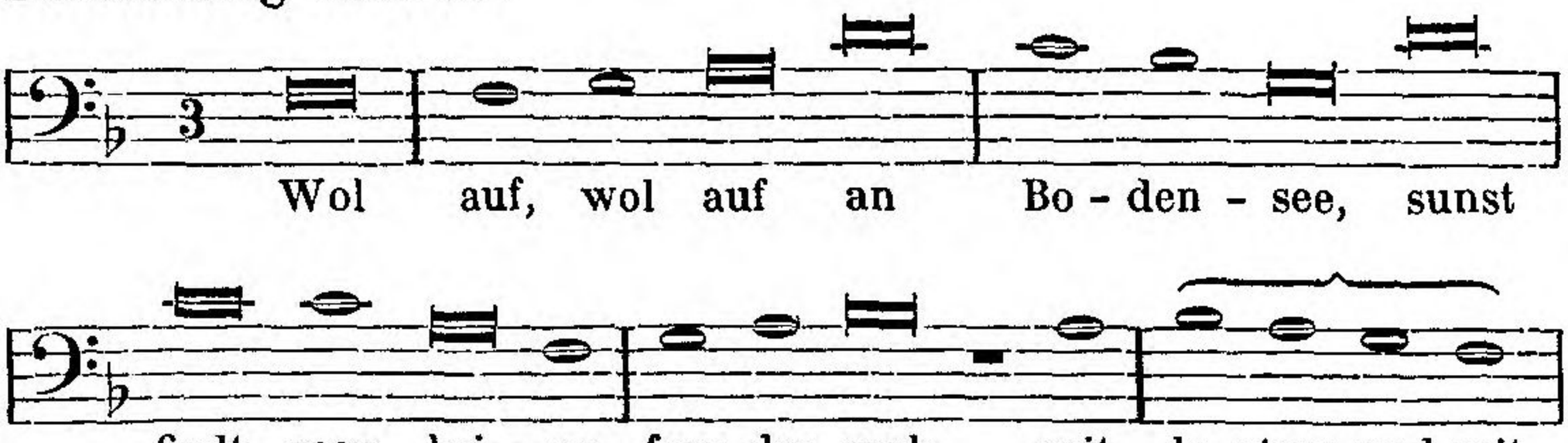
da hier die Gewohnheit, die letzte Note lang zu machen, zu augenfällig hervortritt, um Missdeutungen aufkommen zu lassen. Im Ganzen ist aber jedenfalls die Textanpassung hier eine viel bessere als in den früheren Beispielen, sind wir doch schon um einig Jahrhunderte damit vorwärts gegangen und — was die Hauptsache ist — liegt uns doch hier endlich ein Fall vor, wo wir mit Bestimmtheit sagen können, dass die Melodie auf den Text und nicht umgekehrt gemacht wurde. Die Dichtung konnte — wie wol aus der Natur der Sache hervorgeht — erst nach der Schlacht bei Pavia entstanden sein; diese fand 1525 statt. Die vorliegende Melodie tritt aber 1535 in *Klug's* Gesangbuch zuerst auf, der klarste

historische Beweis dafür, dass hier die Melodie nach dem Texte entstanden ist. Man kann hier bereits sehen, wie diese Neuerung auf die Entwickelung der Gesangsmusik von weittragender Bedeutung wurde. Etwas später abgedruckt finden wir ein kleines »Badeliedlein«[1]), dessen Auftauchen vielleicht schon in den Anfang des 15. Jahrhunderts zu datiren ist. Es ist ein wahres Muster von Sprachbehandlung damaliger Zeit; ja, man kann es sogar relativ vollkommen nennen;



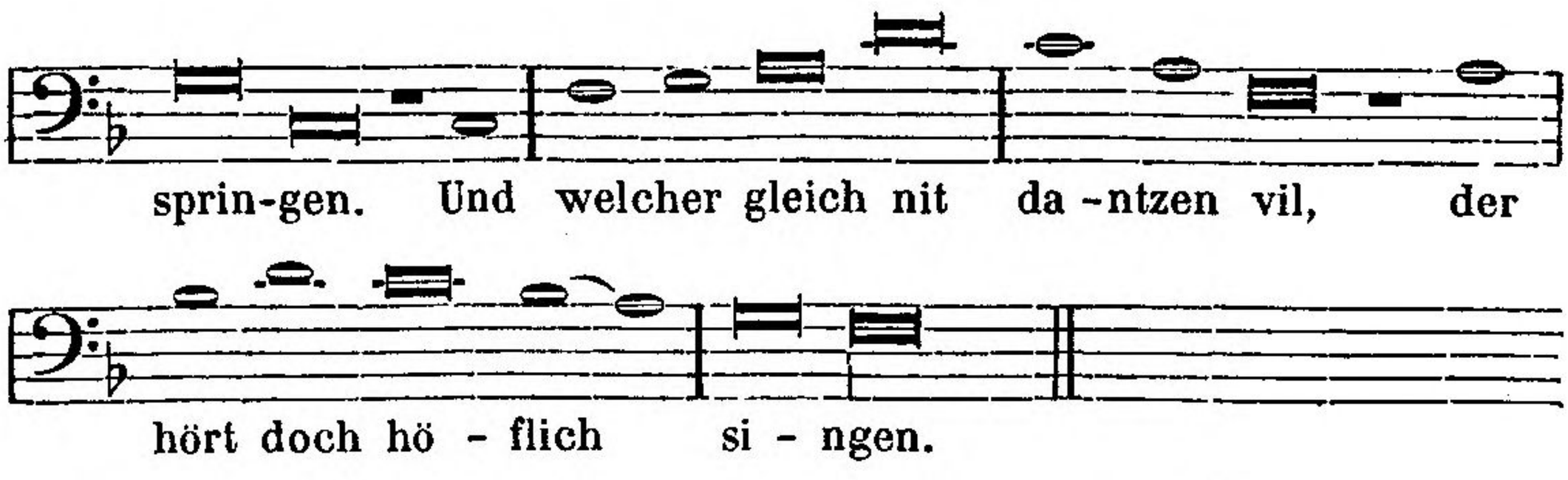
Ein zweites Beispiel feiner Declamation ist das von *Böhme* »Tanzliedchen« benamste Lied »Am Bodensee«[2]). So feinsinnig *Böhme* sonst in der Bearbeitung aller Melodieen vorgeht, so wenig kann ich ihm in der Rhythmisirung dieses Liedes beipflichten. Im Original steht »𝔠«; *Böhme* verwandelt es in »3«; er setzt also den zweitheiligen in den dreitheiligen Rhythmus um — ein sehr gewagtes Experiment, welches nicht einmal mathematisch vollkommen stimmt (5. Takt nach *Böhme's* Eintheilung, Auftakt abgerechnet).

Ich will das Lied zuerst nach *Böhme's*, dann nach meiner Eintheilung notiren:



1) Zuerst erschienen in *Schneltzel's* Sammlung 1544; bei *Böhme* Nr. 485[b]; *Böhme* hält es für das Original des späteren geistlichen Badeliedleins.

2) J. *Ott*, 1534, Nr. 88; *Böhme* Nr. 485[a].



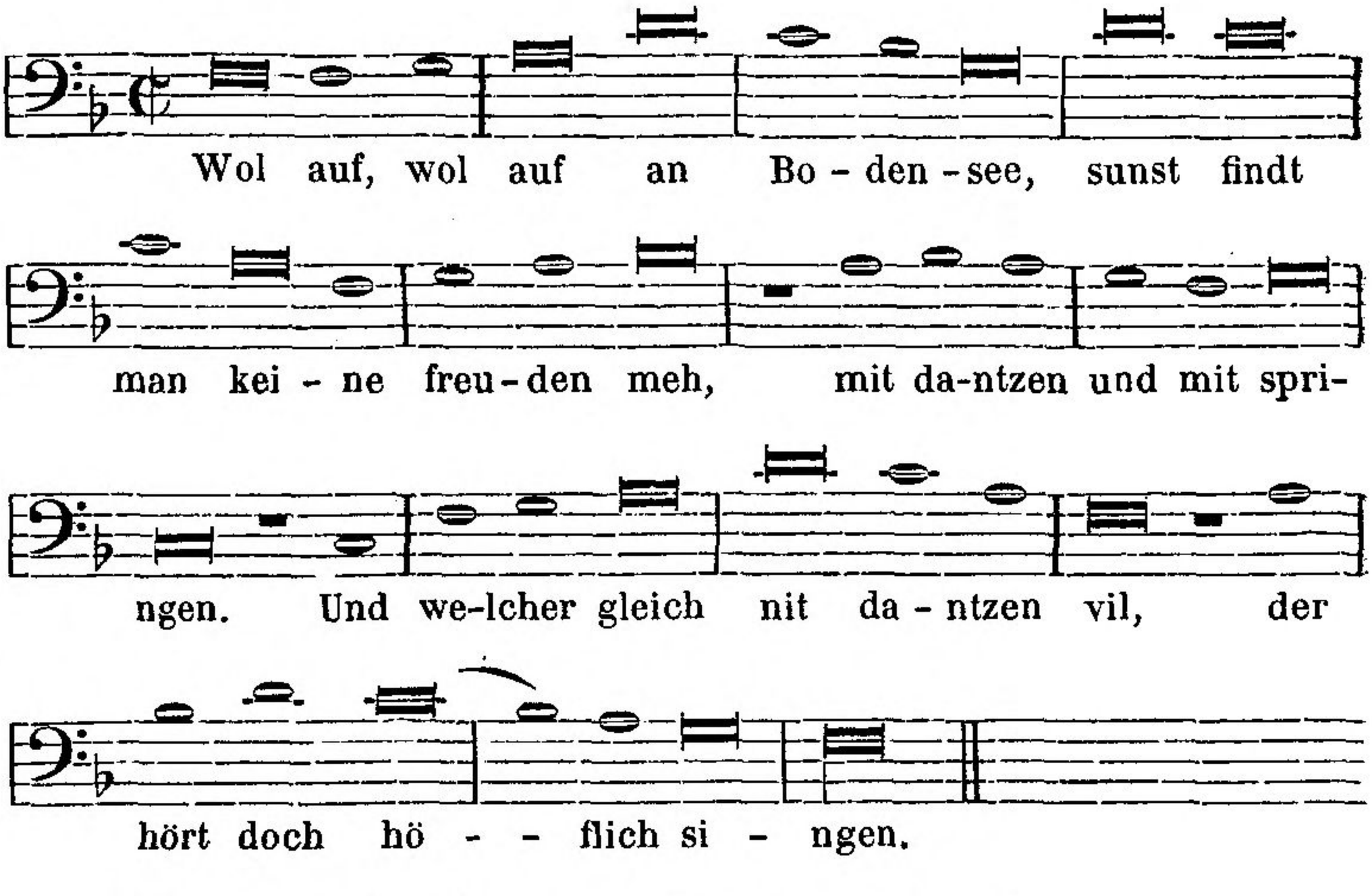
Was mag wol für ein Grund vorliegen, das *Böhme* hier den zweitheiligen Rhythmus aufgiebt? Ich wäre um eine Erklärung verlegen.

Möge man mir nicht einwenden, dass der von *Böhme* angewandte Rhythmus besser klinge. Alte Werke führt man nicht vor, indem man sie bis zur Unkenntlichkeit modernisirt, sondern indem man sie — gleichviel ob sie fehlerhaft oder nicht sind — in ihrer Originalgestalt belässt; nur aus dieser lassen sich Schlüsse ziehen. *Böhme* beraubt also das Lied seiner Originalgestalt. Störend wirkt aber auch unstreitig trotz der regelrechten Anzahl rhythmischer Schläge im 3. Takte (nach *Böhme*) der zweitheilige Charakter, welchen die Synkopen erzeugen. Auch meine sich direct der Originalvorschrift anpassende Eintheilung bringt eine kleine Synkopirung im 5. Takte (meiner Eintheilung nach), doch hier glaube ich nicht zu weit zu gehen, wenn ich einen sehr feinen Declamationszug finde, wie dergleichen in manchen Gesängen aus dem 15. Jahrhunderte vorkommen. Da das ganze Lied sehr gewissenhaft musikalisch declamirt ist, will ich die eben beregte Stelle eingehender behandeln. »man« fällt auf den ersten Takttheil, daher ist es unwillkürlich — wenn auch gegen das Textbedürfniss — betont. Der Componist wollte aber verstandesgemäss das wichtigste Wort betont haben, und dies ist offenbar »keine«. Das Gefühl mochte es ihm nun eingeben haben, deshalb die bestbetonte und melodisch höchste Note (»man«) durch eine Art akustischer Täuschung zu verkürzen. Rechnen wir ihm nach! —

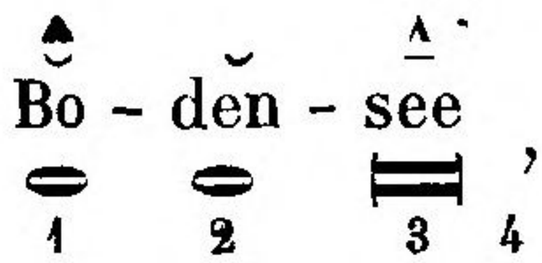
Eine Nebenbetonung (so will ich den zweiten Schlag des C-Taktes nennen) und eine Halbbetonung (so den dritten Schlag, dessen Wichtigkeit dem ersten Schlage beiläufig um die Hälfte

nachsteht) zusammengenommen dürften fast (wenn vielleicht auch nicht ganz) eine Hauptbetonung (1. Schlag) geben, ein Verhältniss beiläufig wie 1 : $^3/_4$. Durch diese absonderliche Rhythmisirung wird die Absicht der Betonung von »k e i n e« jedermann auffällig und der declamatorische Kniff ist dem Autor vorzüglich gelungen. Aehnliche Betonungen (synkopirte Accente) findet man erst in neuester Zeit wieder, wo sie, je geistreicher angebracht, desto mehr die Feinfühligkeit des Componisten darthun. Oft ist dies der Fall, z. B. bei *Richard Wagner* (zumal in der Nibelungentrilogie), und unter den allerneuesten Sachen bei *Richard Heuberger* Opus 5, No. 1 (»An meiner Thür, du blühender Zweig«)[1], Seite 5. Das ganze Lied ist äusserst gewissenhaft declamirt.

Ich notire hier nun m e i n e Eintheilung.



Als Beispiele richtiger Declamation gelte der 3. Takt (meiner Eintheilung):



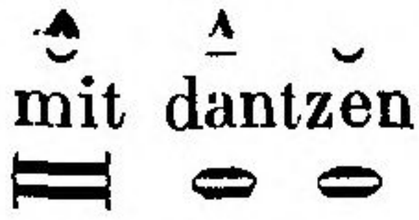
---

1) Wien, bei Buchholz und Diebel.

ferner der 7. Takt:

wo der Anfang erst auf die zweite Note fällt.

Es wäre Alles verdorben gewesen, wenn es z. B.

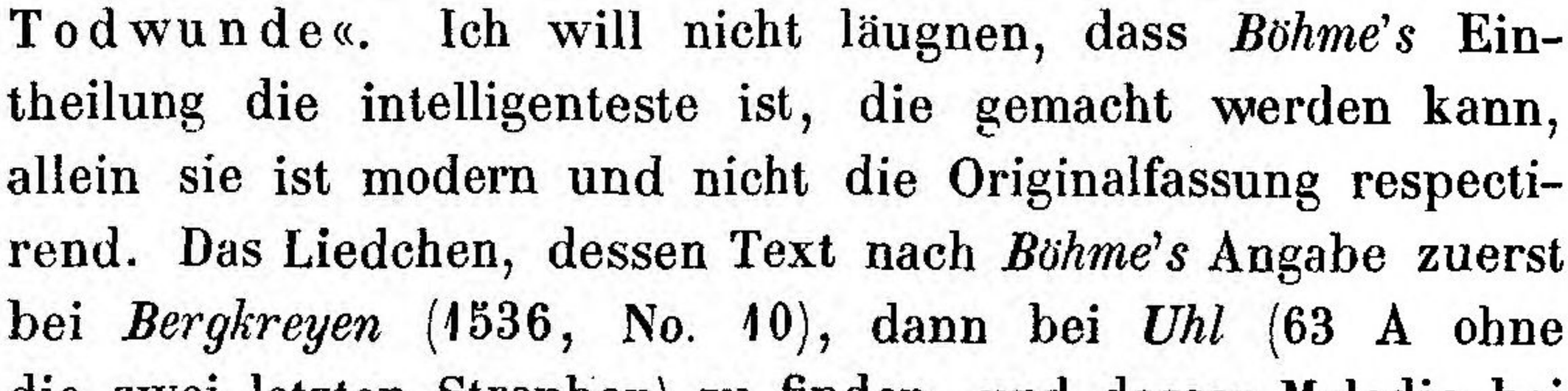


geheissen hätte.

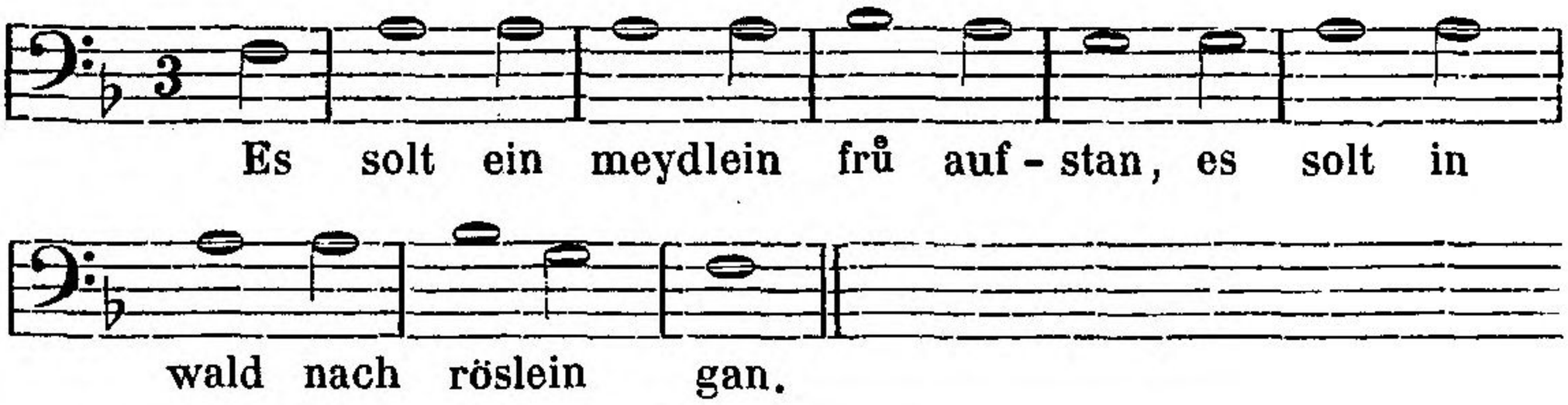
Das Hinüberziehen der Silbe »höf-« — vom 13. in den 14. Takt ist von mir; ich glaube damit zwar eine declamatorische Verbesserung gemacht, nicht aber den Charakter der ursprünglichen Fassung gewahrt zu haben. Dieser zur Gewohnheit gewordene Fehler kommt auch in den Werken unserer grössten Meister bis in die jetzige Zeit noch vor.

Im eben citirten Beispiele ist er allerdings dadurch nicht so auffällig geworden, als eine Eintheilung in Takte nicht existirt hatte, wodurch unwillkürlich die Uebersicht sehr gering war, so dass der Sänger die Aufgabe hatte, durch seinen Vortrag wenigstens einige Klarheit in die zerfahrene Rhythmik zu bringen.

Ein ähnlicher Fall von veränderter Eintheilung bietet sich in No. 42 von *Böhme's* Sammlung, dem Liedchen: »Der Todwunde«. Ich will nicht läugnen, dass *Böhme's* Eintheilung die intelligenteste ist, die gemacht werden kann, allein sie ist modern und nicht die Originalfassung respectirend. Das Liedchen, dessen Text nach *Böhme's* Angabe zuerst bei *Bergkreyen* (1536, No. 10), dann bei *Uhl* (63 A ohne die zwei letzten Strophen) zu finden, und dessen Melodie bei *Schneltzel* 1544 verzeichnet ist, wird im Original als dreitheilige bezeichnet. *Böhme* führt den zweitheiligen Takt ein. Das Liedchen ist nach dessen Eintheilung folgendes:



Die dreitheilige Eintheilung müsste aber so sein:



Es handelt sich mir hier nicht um möglichste Correctheit der musikalischen Declamation, sondern um einen Einblick in die Fähigkeit oder Unfähigkeit damaliger Zeit zu musikalischer Sprachbehandlung; dieser wird aber ebensowenig möglich bei Modernisirung dieser Beispiele als etwa ein Studium der Instrumentation alter Orchesterwerke, wenn ich dieselben früher modern instrumentiren lasse. Dass hier ein Fehler *Böhme's* vorliegt, steht wohl ausser Frage.

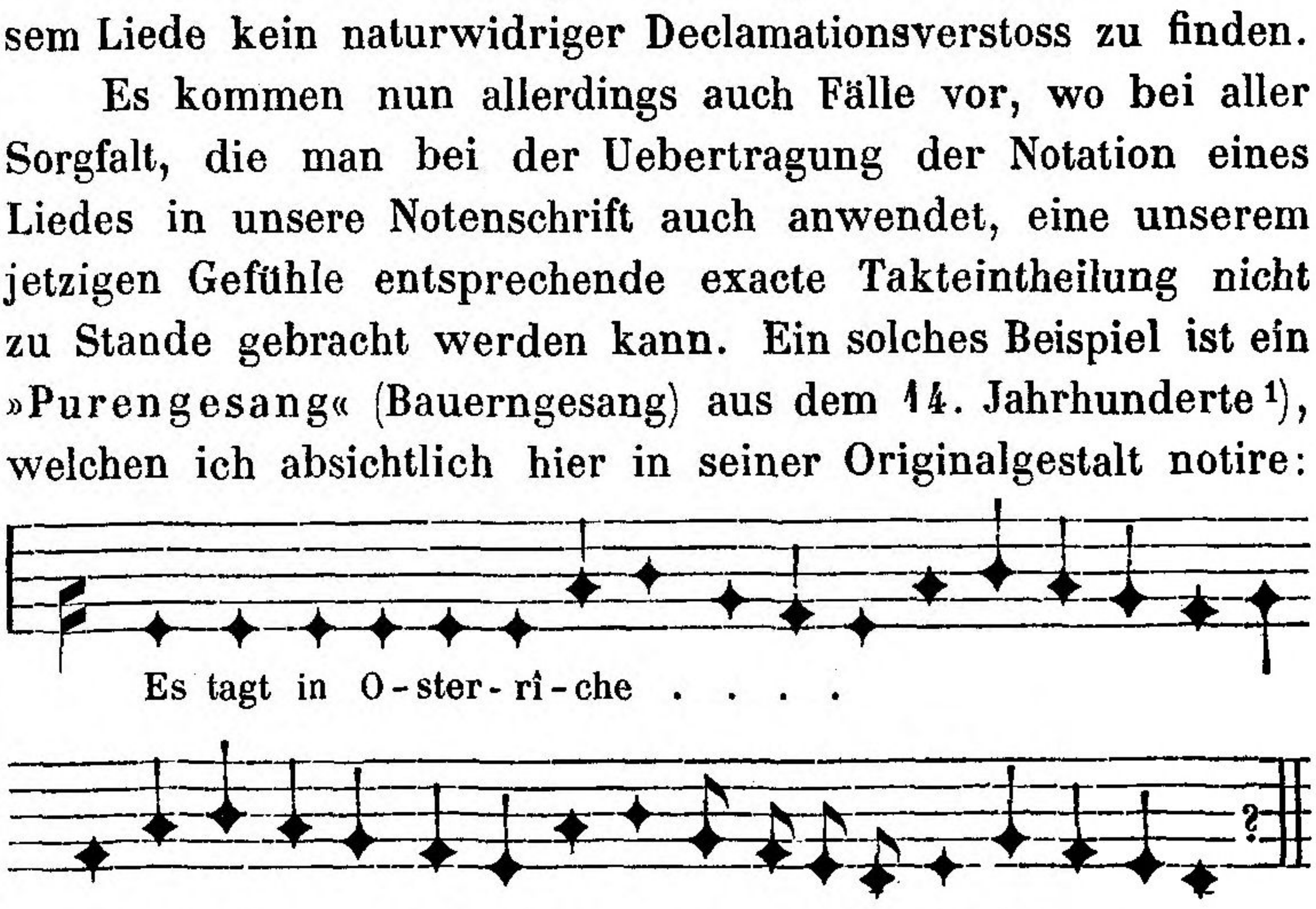
Die Hauptaccente des Textes liegen bei vorstehendem Liedchen doch auf den Silben: »solt«, »frů«, »solt«, »rös-«. Darnach müsste sich auch in der musikalischen Bearbeitung die Accentuation richten; es müssen also die ebengenannten Silben mit den bestbetonten Takttheilen besetzt werden; ein Schema wäre da folgendes:

Es | solt ein mägdlein | frů aufstan, es | solt in wald nach | röslein gan.

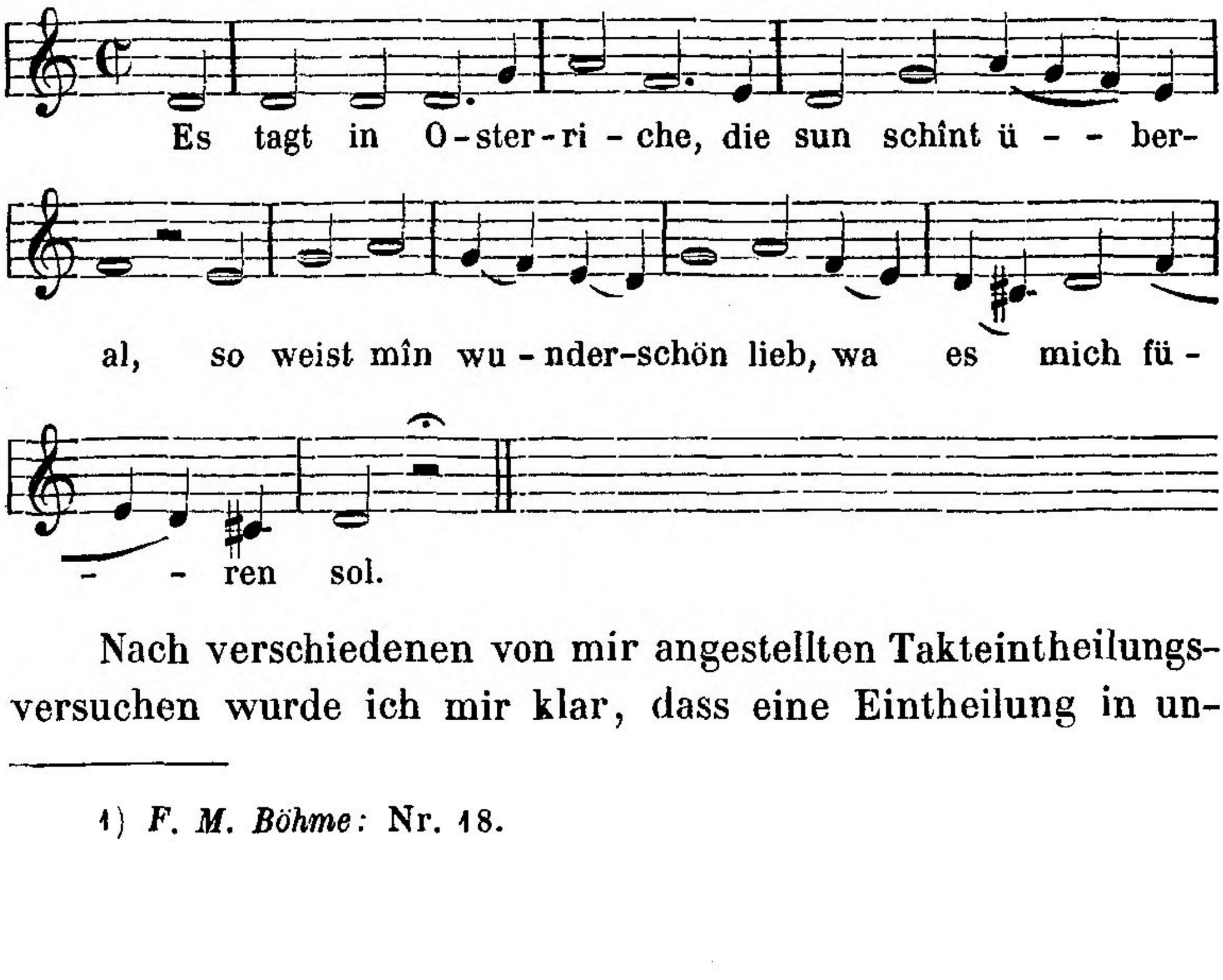
Vor die bestbetonten Takttheile müssen selbstverständlich die Taktstriche kommen; wenn wir dann folgerecht als die zweitbestbetonten die Silben »mäg-«, »stan«, »wald« und »gan« annehmen, so entsteht gleichsam von selbst ein zweitheiliger (gerader) Rhythmus. Wären die Silben »solt«, »frů«, »solt« etc. rhythmisch ebenso wichtig als die Silben »mäg-«, »stan«, »wald« etc., so wäre die Annahme eines dreitheiligen Rhythmus theilweise gerechtfertigt. Jedenfalls aber ist der zweitheilige hier der naturgemässe. Der dreitheilige Rhythmus wäre ferner auch nur dann gerechtfertigt, wenn die Silben »ein«, »-lein«, »auf«, »es«, »in«, »nach« und »-lein« durchwegs wenigstens beiläufig auch prosodisch die halben Werthe der anderen Silben repräsentirten, was jedoch hier (wie aus

dem obigen Schema hervorgeht) keineswegs der Fall ist.* Diese Auseinandersetzung sei ein Beweis, dass ich den dreitheiligen Rhythmus im Prinzipe für falsch und nur historisch für richtig halte; der zweitheilige ist aber allein der declamatorisch zulässige. Im Allgemeinen ist sonst in diesem Liede kein naturwidriger Declamationsverstoss zu finden.

Es kommen nun allerdings auch Fälle vor, wo bei aller Sorgfalt, die man bei der Uebertragung der Notation eines Liedes in unsere Notenschrift auch anwendet, eine unserem jetzigen Gefühle entsprechende exacte Takteintheilung nicht zu Stande gebracht werden kann. Ein solches Beispiel ist ein »Purengesang« (Bauerngesang) aus dem 14. Jahrhunderte[1]), welchen ich absichtlich hier in seiner Originalgestalt notire:



Ich will nun *Böhme's* Uebertragung und dann die meine folgen lassen:



Nach verschiedenen von mir angestellten Takteintheilungsversuchen wurde ich mir klar, dass eine Eintheilung in un-

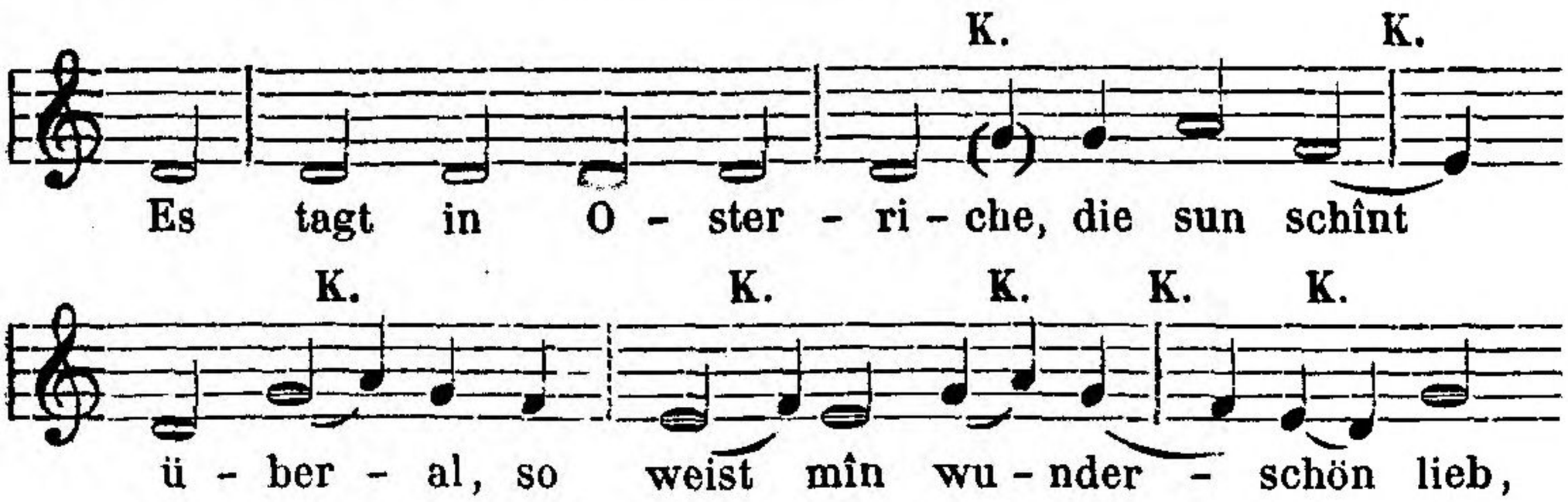
---

1) *F. M. Böhme:* Nr. 18.

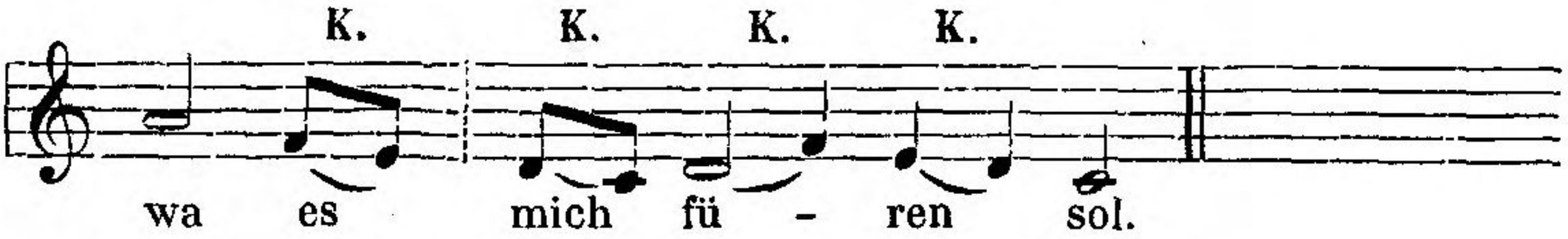
serem Sinne absolut unmöglich ist, ausser man erlaubt sich Freiheiten, wie sich solche *Böhme* in Bezug auf Notenwerte und ganz willkürliche Elimination beliebiger Noten erlaubte. Zur Zeit der Entstehung dieses Liedes [1]) herschte ja noch eine rhythmische Unklarheit, welche unserer festgegliederten Rhythmik ganz widerspricht. Nach unserer Eintheilung — sei es auch welche immer — werden wir stets auf Hindernisse, z. B. Lücken, Fehler der Notation u. A. stossen. Nicht einmal eine Andeutung einer sich durch das ganze Liedchen ziehenden Taktgattung findet sich da — wir sind also ganz an die rhythmischen Details angewiesen, welche uns allein einen beiläufigen Anhaltspunkt zur Beurtheilung der Rudimenta damaliger musikalischer Deklamation geben können.

Prüft man das Liedchen in dieser Weise, so wird man manch' feinsinnigen Zug entdecken, welcher aber nicht den Stempel geistreicher Mache, sondern den ungezwungener Natürlichkeit an sich trägt. Daher möchte ich die in diesem Liedchen sich offenbarende Manier mehr der unerfahrenen Arbeit eines sehr begabten Knaben als der gewiegten Schreibweise eines denkenden aber talentlosen Mannes vergleichen. Der Componist klammert sich wie in einem Gefühle von Unsicherheit an die rhythmische Betonung einzelner Worte, wahrt aber nicht eine gewisse übersichtliche Einheit der rhythmischen Gestaltung im ganzen Liede.

Meine Uebertragung verzichtet auf eine vollkommene Takteintheilung und lenkt ihr Hauptaugenmerk auf eine möglichst richtige Textunterschreibung:

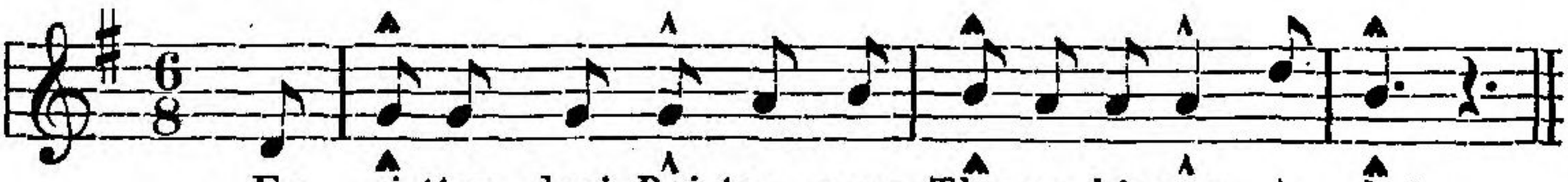


1) *Böhme* versetzt die Entstehung — wie es mir richtig zu sein scheint — in das 14. Jahrhundert.

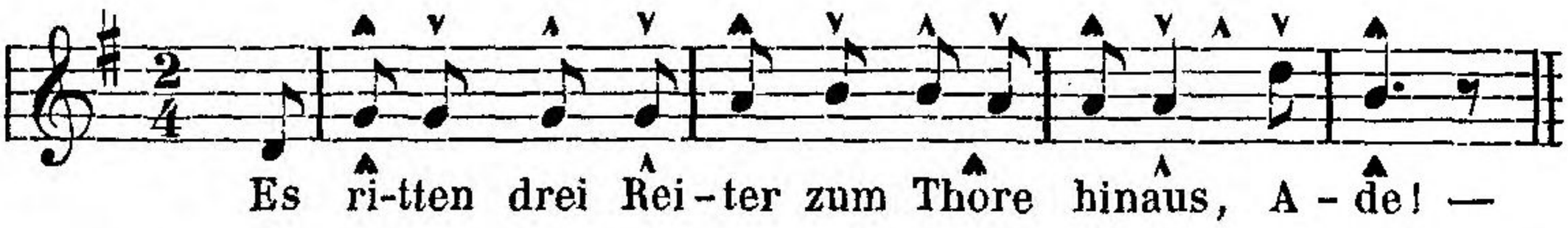


Die mit K. bezeichneten Bogen und Noten rühren von meiner Hand her. Die Takteintheilung ist, wie ich es in meiner Uebertragung mit punktirten Taktstrichen gezeigt habe, mechanisch ganz gut möglich, aber sie ist nicht passend, und man merkt, dass sie dem Liede erst nachträglich octroyirt wurde. Der Rhythmus, der ein ganzes Lied durchzieht (dessen Takteintheilung) ist eine wesentliche Prüfung für den Wert der Accentuation eines in Musik gesetzten Textes. Durch eine falsche Takteintheilung wird nicht nur der ganze Character eines Liedes verändert, es werden auch sämmtliche Accente in demselben verschoben und dadurch das Wort bis zur Unkenntlichkeit entstellt.

Z. B. würde das Lied:



im $^2/_4$-Takte kaum zu erkennen sein. Es würde lauten:



Im ersteren Falle decken sich Sprach- und Tonaccente, im letzteren keinesfalls.

Und einen ähnlichen, kaum weniger in die Augen springenden Fehler hat leider einer unserer bekanntesten musikalischen Schriftsteller in einem ziemlich verbreiteten Buche begangen, indem er ein bekanntes altes Volkslied ganz falsch rhythmisirt. Es ist *August Reissmann* in seinem Buche »Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung« [1]) und zwar in der Notenbeilage No. 11. Das Lied »Insbrukk, ich muss dich lassen« von *Heinrich Isaak* ist wol nur dreitheilig zu

---

1) Cassel, Oswald Bertram 1861.

rhythmisiren, da sich dann Sprach- und Tonaccent vollkommen decken, im anderen Falle aber nicht.

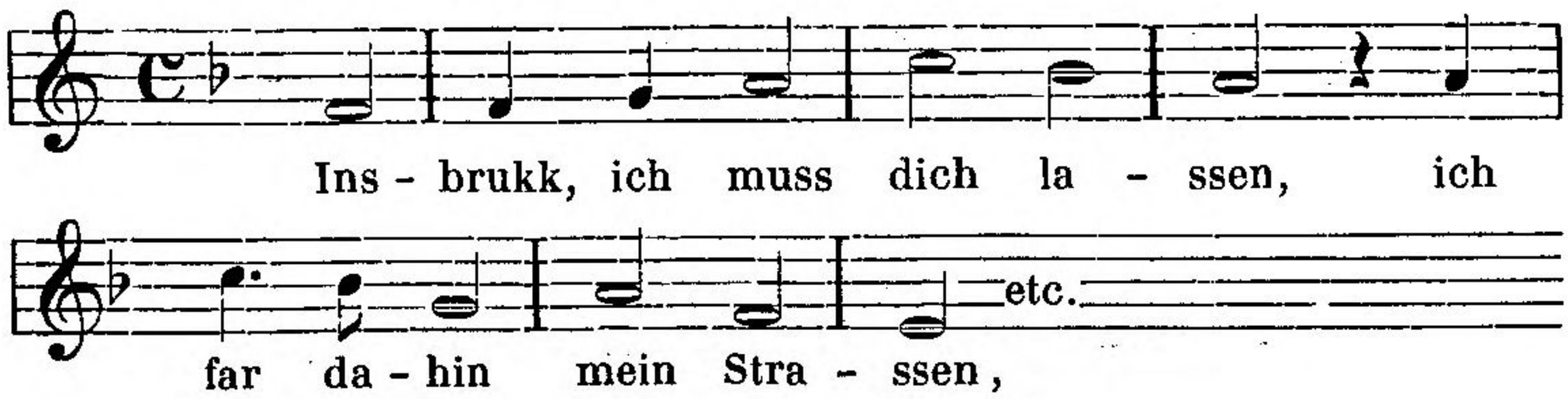
Die Hauptwortaccente sind doch:

Insbrukk, ich muss dich lassen, ich far dahin mein Strassen in fremde land dahin.

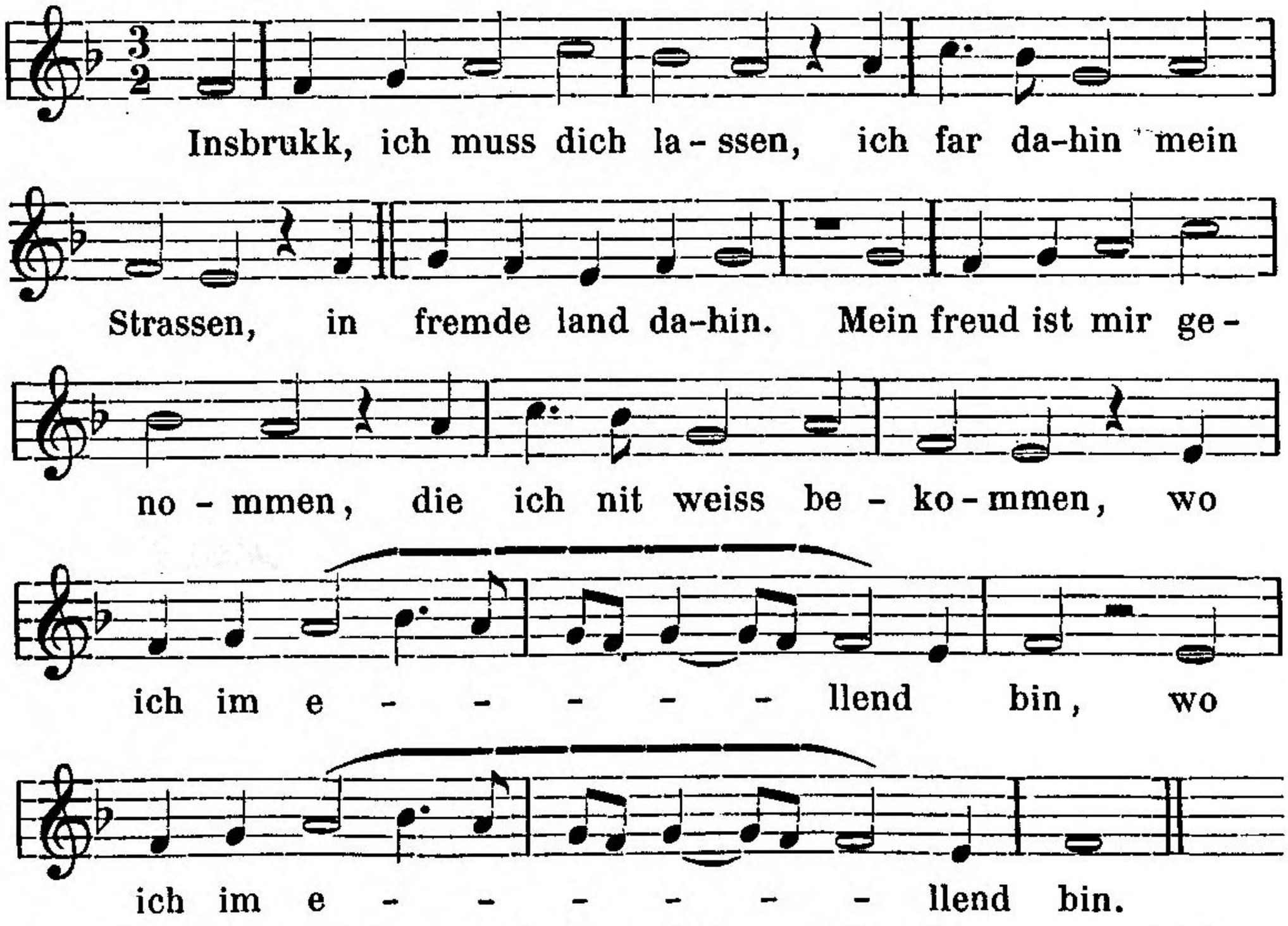
Reissmann verlegt sie auf die sprachlich unwichtigsten Silben:

Insbrukk, ich muss dich lassen, ich far dahin mein Strassen etc.

Reissmann's Notation ist folgende:



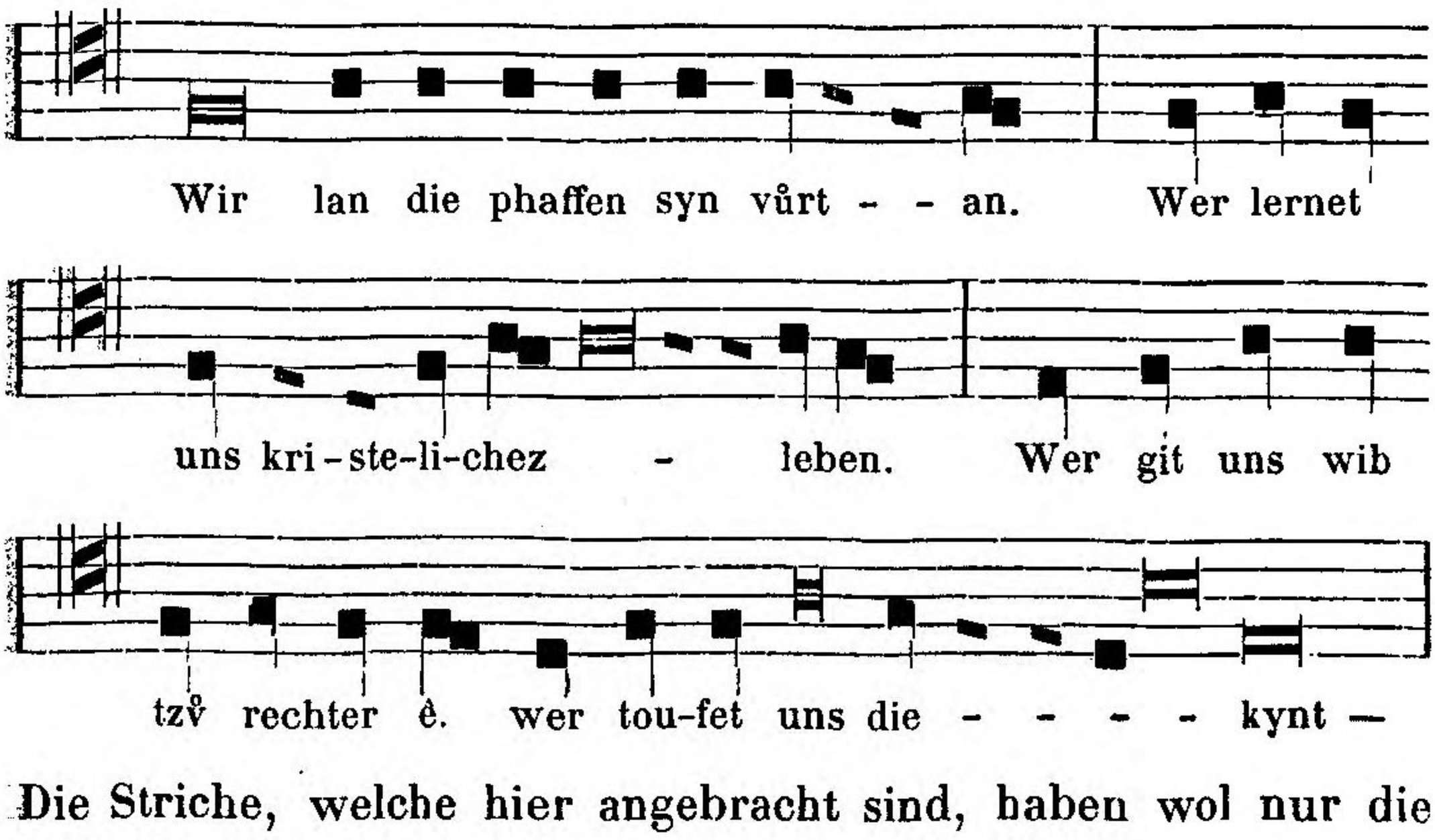
Ich denke so:



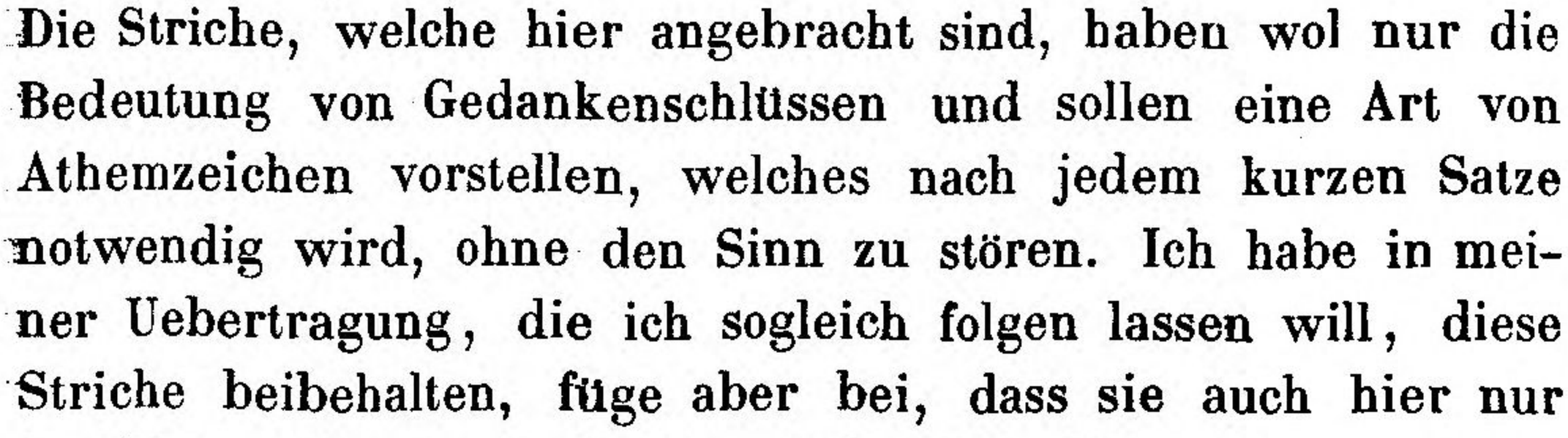
Ich habe *Reissmann's* Notation nur in den ersten Takten citirt, da sie ja in seinem Buche ohnedies vollkommen steht und der sich dafür Interessirende sie nur nachzuschlagen braucht.

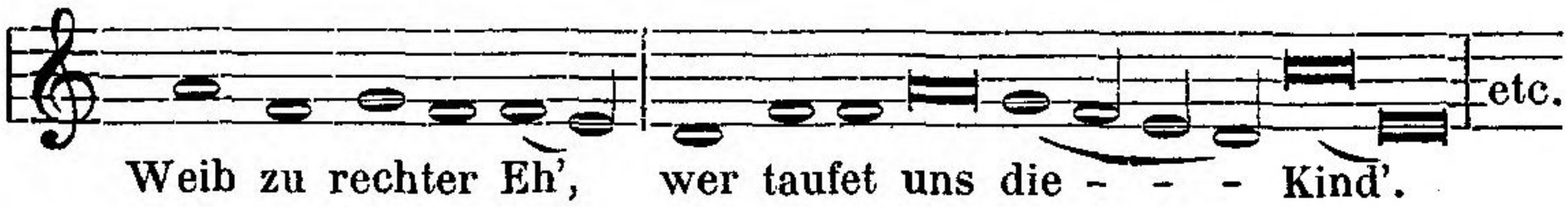
Ich glaube, dass es genug ist, wenn man nur die letztere Notation sieht (ohne sie mit der *Reissmann*'s zu vergleichen), um sie für die richtige zu halten. —

Je weiter wir in der Zeit zurückgehen, desto unklarer finden wir die Rhythmik, desto schwieriger auch nur die annäherungsweisen Versuche einer beiläufigen Takteintheilung. Dass unter solchen Umständen die Prüfung der Sprachbehandlung nur erschwert wird, ist leicht begreiflich. So ist dies u. A. bei Notenbeispielen aus der Jenaer Handschrift. Brůder wirner singt:



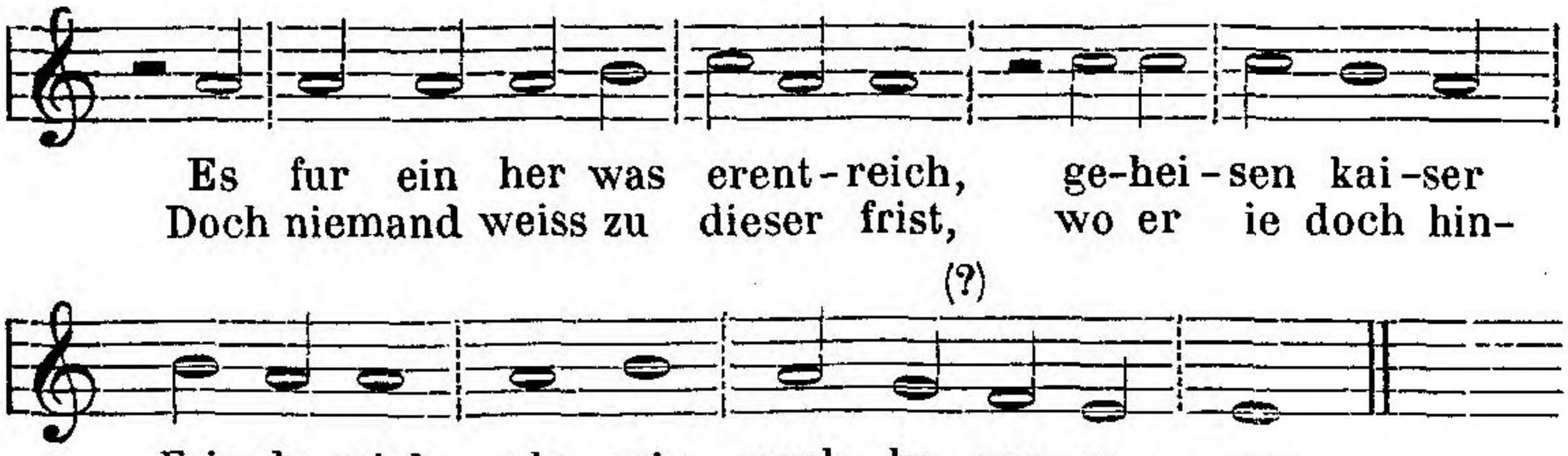
Die Striche, welche hier angebracht sind, haben wol nur die Bedeutung von Gedankenschlüssen und sollen eine Art von Athemzeichen vorstellen, welches nach jedem kurzen Satze notwendig wird, ohne den Sinn zu stören. Ich habe in meiner Uebertragung, die ich sogleich folgen lassen will, diese Striche beibehalten, füge aber bei, dass sie auch hier nur in obigem Sinne zu deuten sind. Ein Versehen nur ist offenbar das Fehlen dieses Striches nach den Worten: »tzv̊ rechter ê«. Meine Uebertragung ist folgende:





Was die Bindebogen betrifft, glaube ich wohl keinen Verstoss gegen die ursprüngliche Fassung gethan zu haben; sie sind meist vollkommen am Platze. Dort aber, wo uns gegen ihre Existenz-Berechtigung Bedenken aufsteigen könnten, wie beim vorletzten hier citirten Worte »die«, hilft uns die Satzweise der Noten und Worte im Original aus, wo g über »die« steht und die drei folgenden Noten (*f*, *e*, *d*) ohne Text sind. Der Maassstab, den wir an diese Sprachbehandlung anlegen dürfen, kann unmöglich ein strenger sein, da wir da nur beiläufige Kritik üben können, wo eine Takteintheilung nirgends durchschimmert. Grobe Declamationsfehler sind nicht nachweisbar.

Schon weit klarer und übersichtlicher rhythmisirt, wenigstens einer beiläufigen Takteintheilung fähig ist die etwa um ein Jahrhundert später entstandene »Herzog-Ernst-Weise«, welche — wie *Böhme* erwähnt — eigentlich kein Volkslied, sondern ein ausgesprochenes Bänkelsängerlied des 14. Jahrhunderts und die Melodie eine Spielmannsweise des 13. Jahrhunderts sei — also eine der ältesten aufbewahrten Singweisen des weltlichen Heldengesanges und der Meisterdichtung [1]). — Die Weise lautet:



Gar viel spricht dafür, dass diese Takteintheilung die richtige ist, wenn auch manche Textunterlegungen auffallend dagegen sprechen sollten. Jedenfalls verrät die Rhythmik

1) In *Triller*'s Singbuche 1555 unmensurirt zu finden.

dieser Weise trotz ihrer theilweisen Unbeholfenheit wenigstens das Bestreben, eine Takteintheilung die ganze Strophe hindurch festzuhalten. Es dürfte ein Hauptgrund dafür darin zu suchen sein, dass es eine Spielmannsweise ist, die im Gegensatze zur Volksweise, welche — wenn auch nur von Einem erfunden — doch von Unzähligen gesungen wird [1]), nur von Einem gesungen, also nicht durch die Freiheiten des aus so heterogenen Theilen bestehenden Volkes corrumpirt wurde.

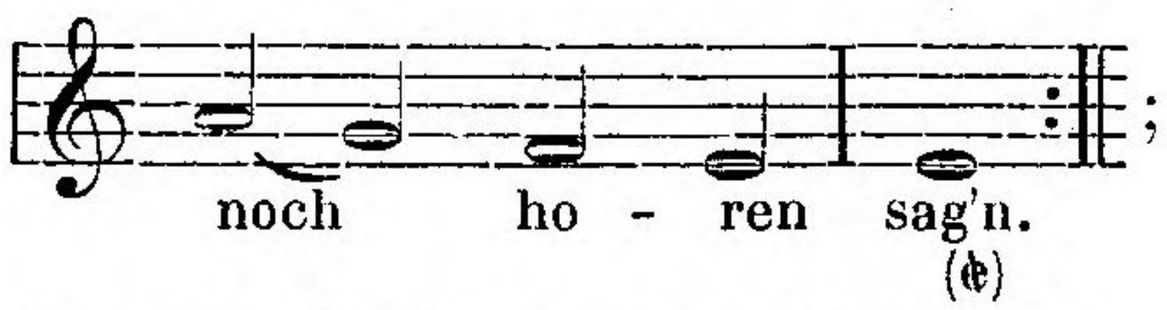
Hier hat man also ursprünglich rhythmisches Gefühl zu suchen. Im 3. und 4. Takte der von mir punktirten Eintheilung verlässt den Sänger die Sicherheit; er nimmt die Vorsilbe »ge-« auf den zweitbesten Takttheil, was unbedingt zur Folge hat, dass das sprachlich betonte »hei-« hier gar keinen Accent hat, das sprachlich unbetonte »-sen« aber den besten Takttheil im 4. Takte; er sucht dies nun, offenbar in dem — wenn auch unbewussten — Gefühle, dass etwas hier hinke, durch eine rhythmische Rückung zu paralysiren, was zwar am Fehler nichts zum Guten ändert, die Sache aber doch wenigstens für die Folge in's Gleichgewicht bringt [2]). Im 4. Takte wird die bestbetonte Silbe »-sen« durch die Kürze des Aushaltens der darüberstehenden Note gemildert, da überdies das auf den 2. (schlechten) Takttheil fallende »kai-« eine Verlängerung über den 3. (zweitbesten) Takttheil hinaus bekommt, und so die sprachlich unbetonte Silbe »-ser« regelrecht auf den 4. (schlechtesten) Takttheil fällt. Bis zum vorletzten Takte ist Alles in schönster Ordnung. Dieser ist geradezu rätselhaft in meiner Notation. Die Unzulässigkeit dieses Taktes für sich genommen, ist so augenfällig, das Nie-

---

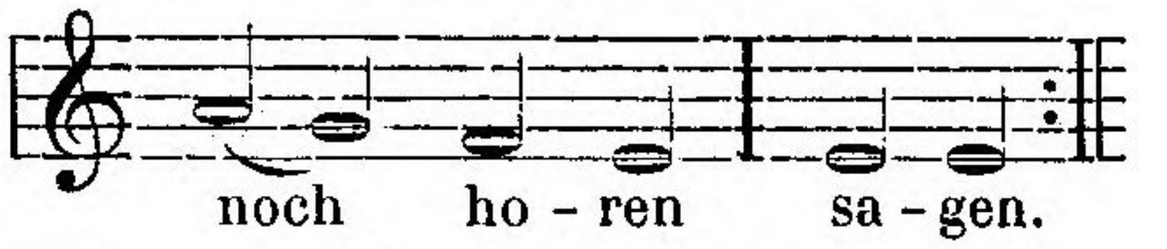
1) *F. M. Böhme,* »Altdeutsches Liederbuch« (Leipzig, 1877), S. VI, Zeile 8 v. unten ff.: »Melodie und Text im Volksgesange sind vom Hause aus in unzertrennlichem Bunde gewesen; das Volkslied ist nur singend entstanden und nur durch seine Melodie fortgepflanzt worden« etc.

2) Ich möchte dieses Vorgehen am besten mit dem des Marschirenden vergleichen, der die Schritte wechselt, um mit seinem Kameraden zu harmoniren, mit dem er aus Versehen im Schritte auseinander geraten war.

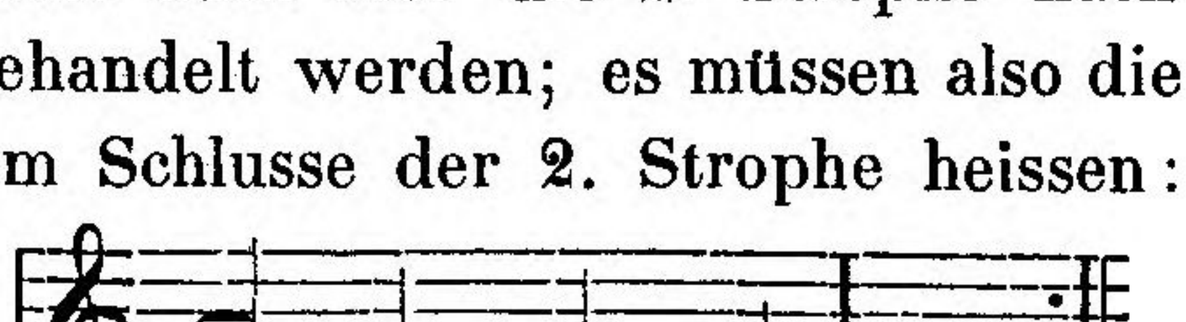
mand meinen kann, ich habe, um nur mit meiner Eintheilung Recht zu behalten, diesen Unsinn notirt; er konnte mich aber auch nicht irre machen; denn die Eintheilung erweist sich im Allgemeinen als so günstig, dass diesem Takte zu Liebe eine Aenderung derselben entschieden unnötig gewesen wäre. Man wird vielmehr trachten, den Takt selbst so discret als möglich zu reconstruiren, und dies ganz mit den Mitteln, welche man wirklich gebraucht hat, um einer abgeschlossenen selbstständigen Melodie einen Text aufzuzwingen, wie ich dies bei der Analyse des »Hildebrandsliedes« zur Genüge dargethan zu haben glaube (S. Seite 21 und 22). Nach der Eliminationsmethode (welche *Böhme* vorzieht) müssten also die zwei letzten Takte lauten:



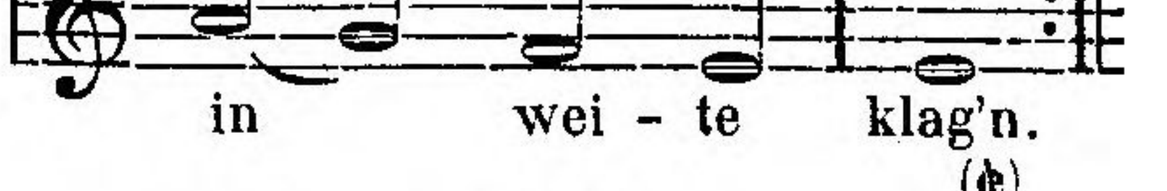
nach der Theilungsmethode, welche ich aber in diesem Falle nicht gerne anwenden möchte, müssten die Takte lauten:



Wenn auch einige Worte bei der zweiten Strophe sich besser in meine Eintheilung fügen (wie allenfalls im 3. und 4. Takte) so ist dies sicher nicht Absicht, sondern nur Zufall. Ein Fehler aber wie der letzterwähnte, welcher den ganzen Rhythmus eines Versschlusses zerstört, pflanzt sich mit zwingender Notwendigkeit auch auf die anderen Strophen über; daher muss also auch hier die 2. Strophe nach dem Muster der ersten behandelt werden; es müssen also die zwei letzten Takte mit dem Schlusse der 2. Strophe heissen:



oder:



Aus dem 16. Jahrhunderte sind besonders die Bestrebungen *Adrien Willaert*'s (geb. um 1492, gest. 1563) und seines Schülers *Cyprian de Rore* (1516—1565) hervorzuheben; Beide schenkten dem Wortaccente grosse Aufmerksamkeit, zumal mit den Mitteln, welche ihnen die vorher kaum zur Anwendung gebrachte Chromatik gewährte.

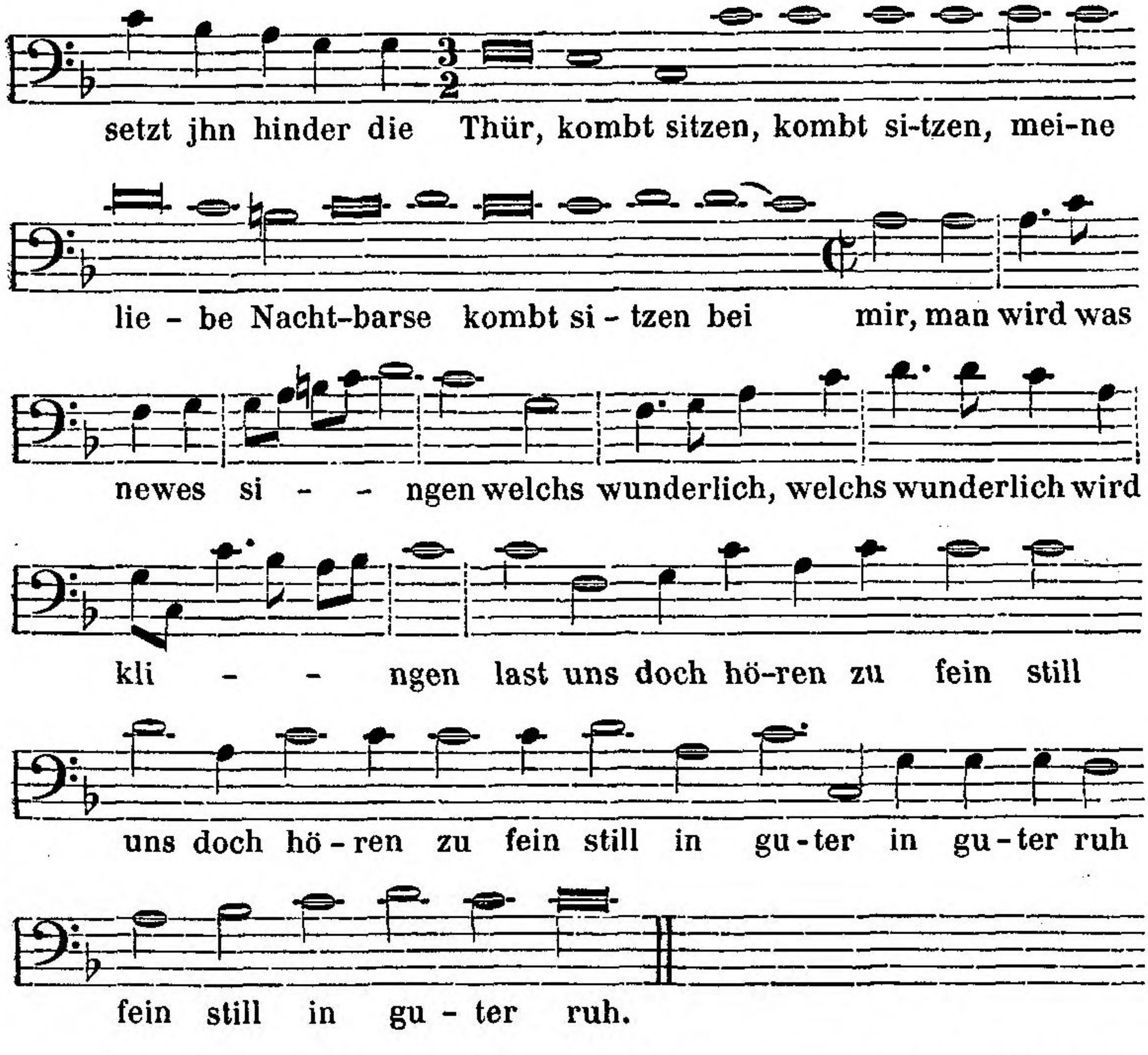
Ein sehr lehrreiches Beispiel ist ferner in einem alten Büchlein aus dem 17. Jahrhunderte [1]) enthalten, welches den Titel führt: »Newes gantz lustiges vnd kurtzweiliges Quodlibet mit 5 Stimmen neben einem anmütigem Musikalischen Dialogo mit 6 Stimmen, Allen der Musik Liebhabern zur Lust und Ergetzlichkeit wolmeind componiret von *M. Daniele Friderici*«, 1622. —

Wie aus der ganzen Melodik hervorgeht, ist das von mir hier citirte Stück nur die Tenorstimme eines mehrstimmigen Satzes [2]). Die vielen auf gleicher Tonhöhe liegen bleibenden Noten im Anfange haben etwas Mittelstimmartiges; vom 2. ₵-Takte an wird die Stimme melodischer, was auf einen an dieser Stelle angebrachten Cantus firmus im Tenor hinweist. Sei nun dieses Stück jetzt selbstständig gültig oder sei es nur Hilfsstimme eines mehrstimmigen Gesanges, uns bleibt vorläufig die Rhythmik und Prosodik die Hauptsache, nicht die Melodik. Jedenfalls aber ist das Beispiel höchst interessant wegen der sichtlichen Anstrengungen, die der Componist hier macht, so sprachgemäss als möglich zu singen. Takteintheilung finden wir auch hier keine vor, sondern nur ein unausgesetztes Anklammern an den Text, ja an's einzelne Wort. Das Beispiel lautet:

Heute morgen Dank habt jr, was bringt jr mir bringt her

1) In der Leipziger Stadtbibliothek aufbewahrt.

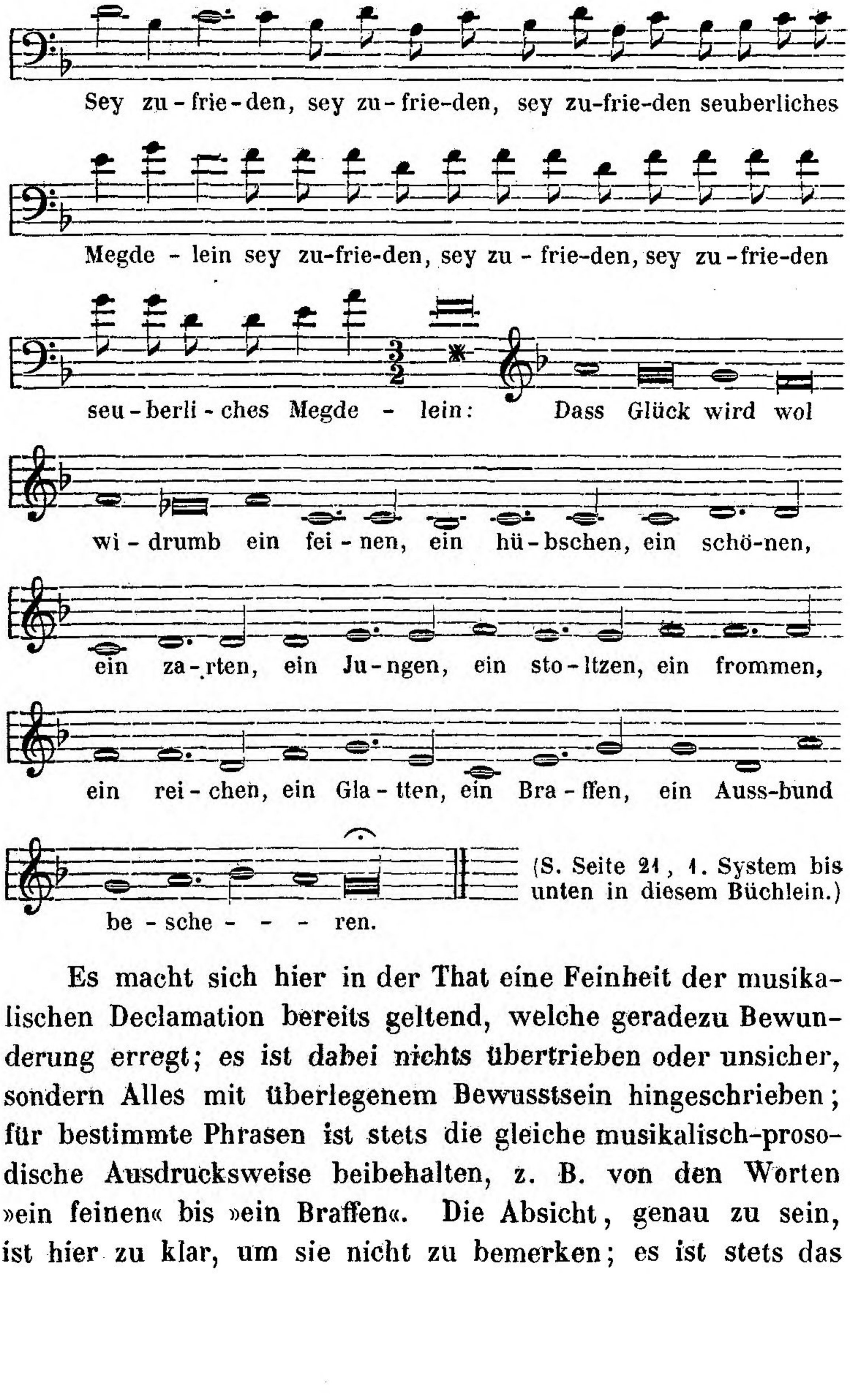
2) Bekanntlich sind sogar viele Volksmelodieen bis Ende des 16. Jahrhunderts bei mehrstimmigen Gesängen als Cantus firmi im Tenor, wo dann meist der Cantus firmus textlich gut, die contrapunktirenden Stimmen aber schlecht behandelt sind. Erst von dieser Zeit an findet man die »Melodie« in der Oberstimme.



Durchwegs ist eine Takteintheilung gar nicht möglich; an manchen Stellen aber liegt sie klar vor uns, so z. B. beim Eintritte des zweiten ₵-Taktes. Durchaus unrhythmisch klingt das Stück bis zum Eintritte des $^3/_2$-Taktes; dann setzt es sich wieder schön fort bis zu den Worten »liebe Nachtbarse«. Manche Einzelheiten sind ganz überraschend schön ausgeführt, so z. B. bei den Worten: »sitzen, meine liebe etc.« und »welchs wunderlich« etc. Allerdings ist die Entstehung dieses Liedes bereits in den Anfang des 17. Jahrhunderts zu setzen; jedenfalls sind die Fortschritte, welche in hundert Jahren gemacht wurden, schon ganz ungeheure.

Ein in demselben Büchlein enthaltenes Lied giebt Zeugniss von der rhythmischen Feinheit, mit der man damals schon Sprache und Musik zu vereinigen wusste. Es ist dies gewissermassen die letzte und schönste Blüte der Sprachmusik vor ihrem völligen Untergange bis nach beiläufig 150 Jahren, in denen es fast zur Regel gehört hatte, dass eine

schöne Musik zugleich auch notwendig ein Zugrunderichten der Sprache zur Folge hatte, das Handinhandgehen von Sprache und Musik bis in die feinsten Nüancen ausgebeutet wurde. Das Liedchen ist folgendes:



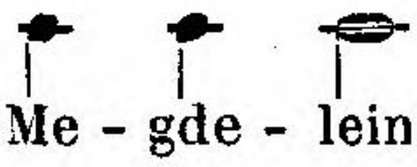
(S. Seite 21, 1. System bis unten in diesem Büchlein.)

Es macht sich hier in der That eine Feinheit der musikalischen Declamation bereits geltend, welche geradezu Bewunderung erregt; es ist dabei nichts übertrieben oder unsicher, sondern Alles mit überlegenem Bewusstsein hingeschrieben; für bestimmte Phrasen ist stets die gleiche musikalisch-prosodische Ausdrucksweise beibehalten, z. B. von den Worten »ein feinen« bis »ein Braffen«. Die Absicht, genau zu sein, ist hier zu klar, um sie nicht zu bemerken; es ist stets das

dem Verfasser offenbar den betreffenden Worten ganz analog scheinende Notenwertschema 𝅝. 𝅝 𝅗𝅥 beibehalten, nur bei den Worten »ein Aussbund« ist die Notation eine andere, nämlich 𝅝 𝅝 𝅝, da der Verfasser die Silben »Auss-« und »-bund« als gleichwertig angesehen hat, was bei den anderen Prädicaten des der Jungfrau prognosticirten Mannes nicht der Fall war, da sie sämmtlich die kurze Silbe »-en« als zweite Silbe gemeinsam haben.

Ebenso fein ist die Notation bei den Worten »sey zufrieden« im Anfange, nämlich:

ferner das Behandeln der Diphtonge, z. B. in »Megdelein« wo der Diphtong »ei« auch einen grösseren Notenwert bekommt, nämlich:

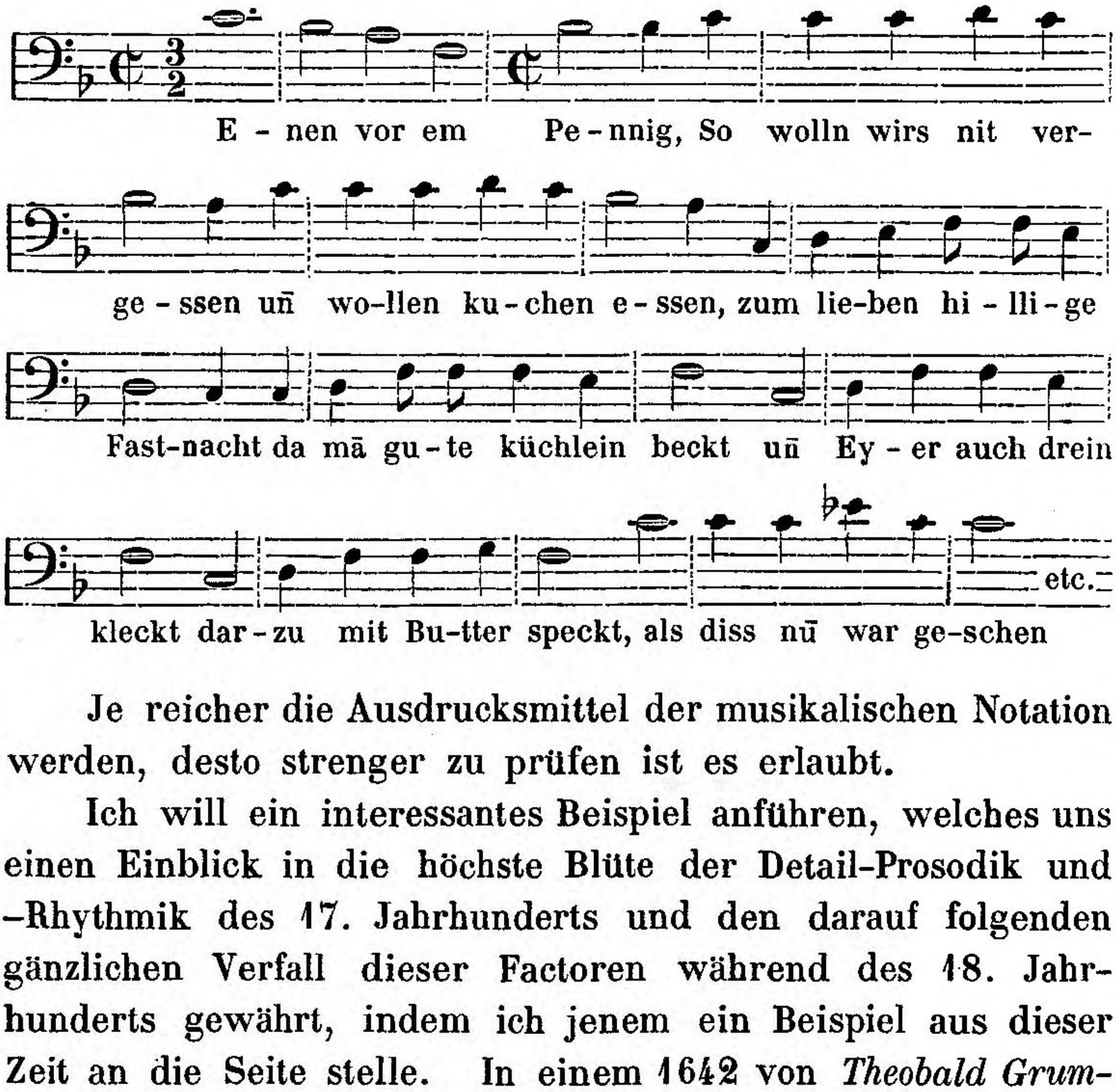


Wie gesagt: Die musikalische Behandlung der einzelnen Worte im Detail ist ganz vorzüglich, doch mangelt dem Ganzen die künstlerische Einheit. Es durchzieht das Lied kein rhythmisches Gesammtgefühl, was ihm den Charakter eines musikalischen Bandwurmes ohne Kopf und Ende verleiht. Mit einem Worte: Es liegt hier noch keine specifisch musikalische Gliederung, keine Gesammtrhythmik, sondern nur reines Anschliessen an die Details des Textes, also musikalische Prosodik vor. Prosodik und Rhythmik sind aber zur Erreichung richtiger musikalischer Declamation untrennbar. Eigentümlich ist es, dass in dem gleichen Büchlein der gerade entgegengesetzte Fall sich in einem anderen Liede bemerkbar macht, nämlich eine vollkommene rhythmische Uebersicht über das Lied, eine — wenn auch nicht notirte — Takteintheilung[1]), und einzelne Unbeholfenheiten in der Detail-Declamation, wenn auch durchaus keine groben Verstösse. Es macht dieses Lied den Eindruck, als ob es nicht von dem-

---

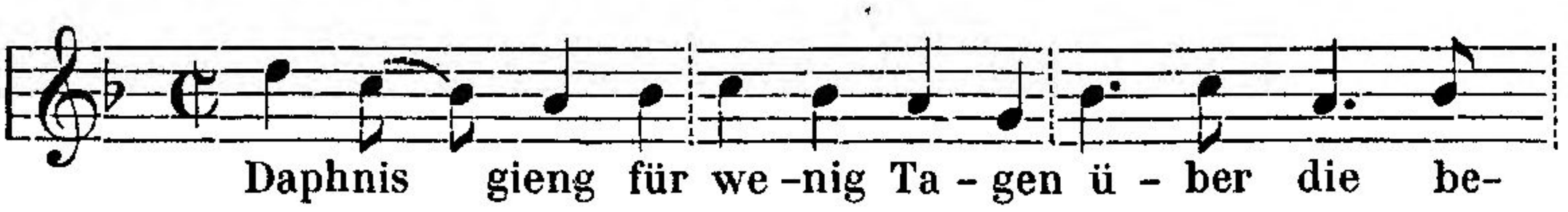
1) Die im Beispiele punktirten Taktstriche stammen von mir her.

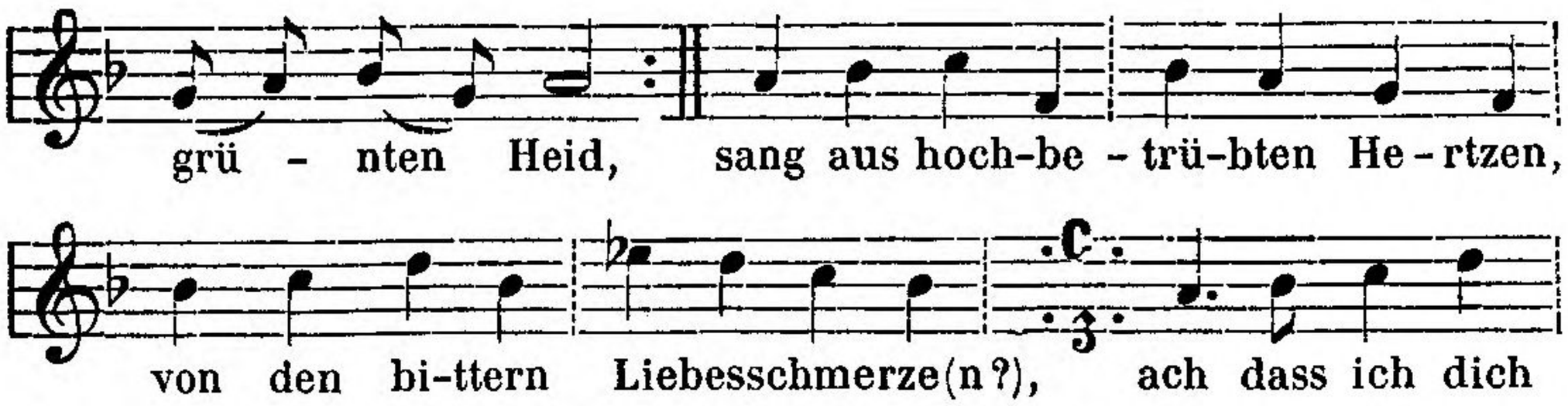
selben Componisten stamme. Fast in allen Liedern dieses Büchleins zeigt sich eine so ausgeprägte Charakteristik des Componisten in der Inconsequenz der Anwendung von Notenwerten, ein so unruhiges Ueberspringen von ganzen Achtelphrasen in Pfundnotenphrasen ohne jedweden textlichen Grund, dass dieses maassvoll notirte Lied auffallend absticht, zumal es einen formell abgeschlossenen Eindruck macht, was von den zwei bereits citirten Liedern (»Heute morgen« und »Sey zufrieden«) durchaus nicht behauptet werden kann. Seite 9, 4. System von oben steht das Liedchen wie folgt:



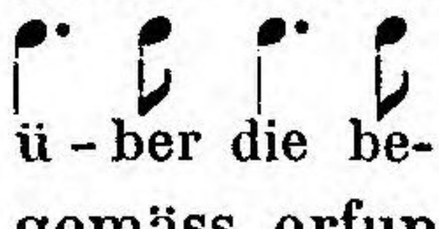
Je reicher die Ausdrucksmittel der musikalischen Notation werden, desto strenger zu prüfen ist es erlaubt.

Ich will ein interessantes Beispiel anführen, welches uns einen Einblick in die höchste Blüte der Detail-Prosodik und -Rhythmik des 17. Jahrhunderts und den darauf folgenden gänzlichen Verfall dieser Factoren während des 18. Jahrhunderts gewährt, indem ich jenem ein Beispiel aus dieser Zeit an die Seite stelle. In einem 1642 von *Theobald Grummer* herausgegebenen Büchlein »Des Daphnis aus Cymbrien Galathea« ist folgendes Lied enthalten:





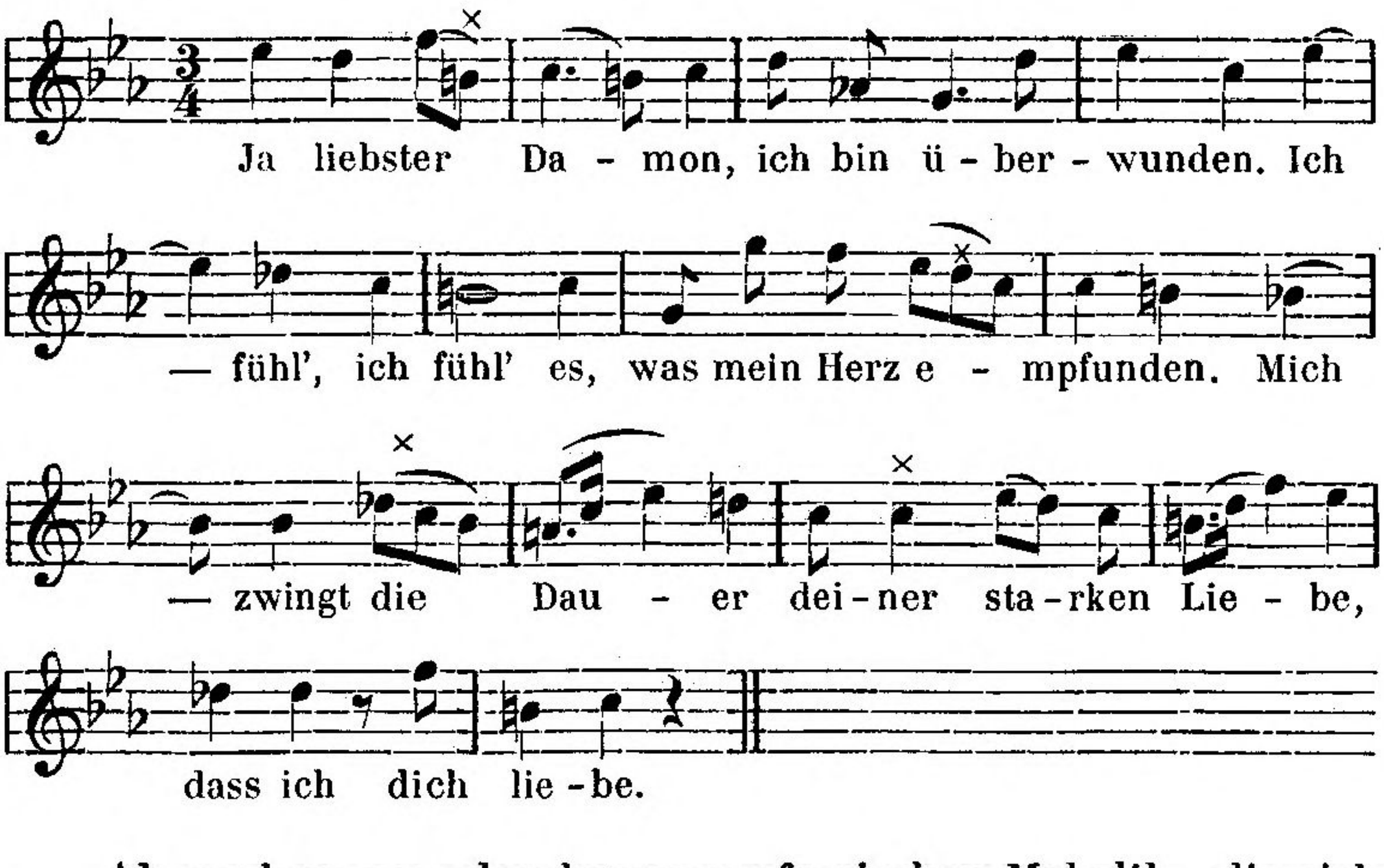
Dieses Liedchen befriedigt uns in jeder Beziehung. Vor Allem ist es eine wohlthuende Gesammtrhythmik, die sich hier bemerkbar macht. Taktstriche sind zwar auch hier nicht im Original vorhanden, aber sie machen sich gewissermassen von selbst, so klar ist die Gliederung des einfachen Liedes. Und wie natürlich und ungezwungen fliesst trotz allen melodischen Reizes die Declamation der einzelnen Worte. Ich will nicht behaupten, dass nicht noch Manches besser und richtiger notirt werden könnte, und doch fesseln kleine Züge wie z. B.



; sie sind eben nicht erklügelt, sondern naturgemäss erfunden. Die musikalische Declamation hatte ja damals nichts weniger als schon ihren Gipfelpunkt erreicht; dies ist erst den neuesten Bestrebungen unserer Zeit gelungen; aber ausser Zweifel steht es, dass auch die grössten Meister der Composition die gröbsten Schnitzer in dieser Hinsicht gemacht haben — das Wort war ja einer despotischen Herscherin, der »Melodie«, unterworfen.

Wir werden es kaum, ja fast nie bemerken, dass der Inhalt ganzer Sätze in den Compositionen unserer grossen Meister des vergangenen Jahrhunderts entstellt wurde — im Gegentheile: das Detail wurde ob der grossen Characterzüge ganz vernachlässigt, und ich werde deshalb in diesem Capitel mehr Fehler unserer Meister nachweisen können als es mir im nächsten auch nur annäherungsweise gelingen kann. Als Gegenstück zu dem eben citirten reizenden Liedchen will ich — wie ich schon oben bemerkte — ein Melodie-Fragment von *Carl Heinrich Graun* anführen, wo die Oberherschaft der

»Melodie« klar zu Tage tritt, unter welcher das einzelne Wort sehr leidet.

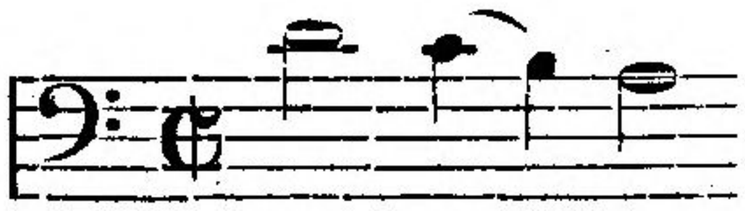


Abgesehen von der hyper-seufzerischen Melodik, die sich hier ausgeprägt, ist so manches hier, was das Ohr des Gebildeten beim ersten Hören empfindlich verletzen muss, und es wäre überflüssig, die Vergehen einzeln aufzuzählen. Aber ein Fehler, auf den ich bei dieser Gelegenheit am besten aufmerksam mache, und welcher noch bis in die allerjüngste Zeit beibehalten wurde ist die eigentümliche Vorliebe, gerade die kürzesten und sprachlich vollkommen unbetonten Endsilben vieler Worte mit zwei und mehreren Noten, oder — was zwar auch, aber doch viel seltener verkommt — mit einem wichtigen Accente zu behaften. Ersteres ist im obigen Beispiele mit geradezu bewunderungswürdiger Consequenz durchgeführt, so im 1., 7., 9., 11. Takte. Dass dies ganz und gar ungerechtfertigt, ja sogar widernatürlich ist, liegt auf der Hand, aber fast unbegreiflich ist die Zähigkeit, mit welcher sich dieser Fehler so lange Zeit erhalten hat. Ursprünglich war der Fehler wohl vorhanden, aber nicht übermässig stark, denn meist war es ein Text, welchem eine Melodie beigegeben wurde; später herschte die Melodie, der Text war den Tönen solfeggienartig angeklebt worden; zuletzt erst betrachtete man das Erfinden von Dichtung und Musik

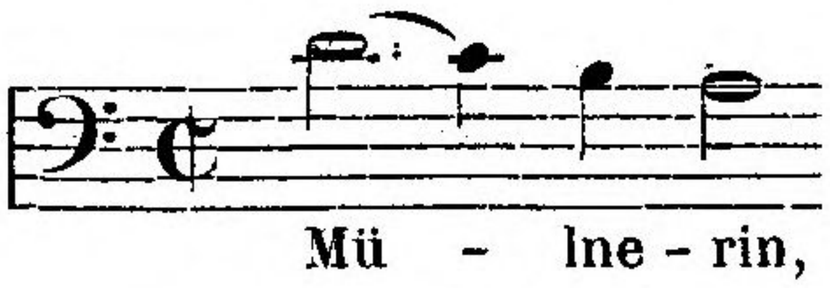
als einen einzigen Prozess, der, in seine einzelnen Momente zerlegt, nichts Wertvolles zu erzielen im Stande ist. Das Schema für die historische Gestaltung des beregten Fehlers ist also folgendes (⋖ bedeutet eine Besserung des Fehlers):

1300 ⋖ 1640 ⋗ 1840 ⋖

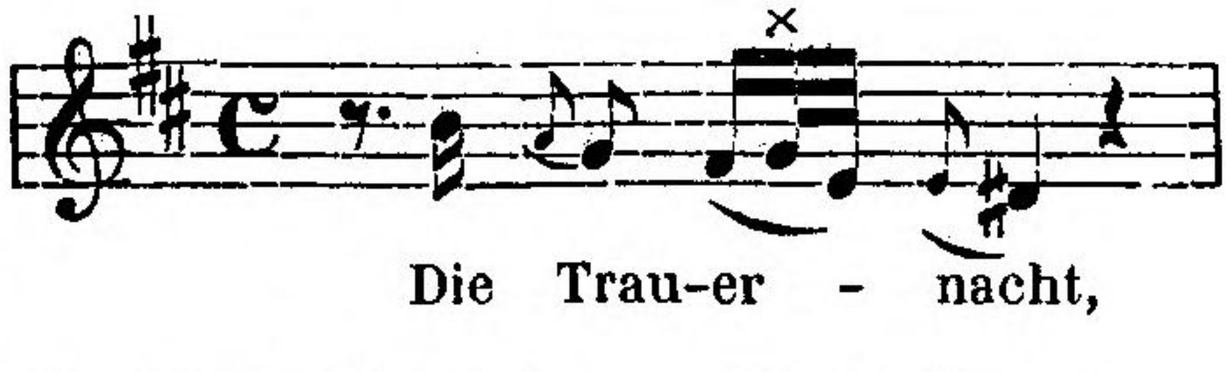
Aus ersterer Zeit ist z. B. das auf S. 17 bereits erwähnte Liedchen von der »stolzen Müllerin« hier anzuführen, wo es heisst:



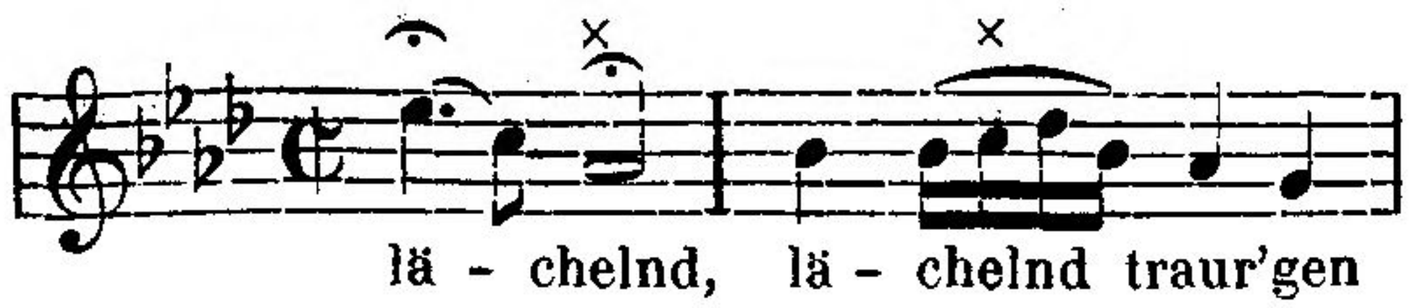
Die kurze Silbe »-ne« hat hier die Last von zwei Noten zu tragen, welche ihr prosodisch und melodisch viel zu bedeutend sind; es wäre doch viel richtiger, wenn es heissen würde:



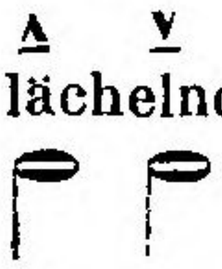
Aus der besten Zeit vor dem nochmaligen Verfalle (17. Jahrhundert) diene als Beispiel das auf Seite 56—57 citirte Liedchen. Von da an bis zur Schule der Romantiker, welche sichtlich an Verbesserung auch in dieser Hinsicht arbeiteten, wären unzählige interessante Beispiele anzuführen. Vor Allem ist *J. S. Bach* hier zu erwähnen; z. B. Johannis-Passion, 2. Theil, Nr. 30, molto adagio, Takt 12:



Ferner ein Lied »Stets barg die Liebe sie« (*Shakespeare*) von *Joseph Haydn*:



Hier tritt der interessante Fall ein, dass die Wortbehandlung im ersten Takte prosodisch richtig, rhythmisch (accentuell) aber falsch ist. Analysiren wir »lächelnd«! —

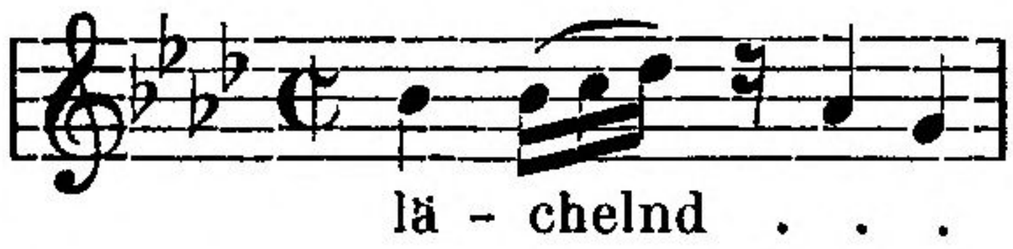


Die wenn auch lange Silbe »-chelnd« ist unbetont, kann daher nicht auf einen guten Takttheil (also im zweitheiligen Rhythmus weder auf den best- noch den zweitbestbetonten) fallen. Dies geschieht aber in obigem Beispiele. Die prosodische Länge der zweiten Silbe ist beiläufig[1]) die gleiche wie die der ersten; wir können also getrost beiden Silben gleiche Notenwerte substituiren, entweder zwei halbe oder zwei Viertelnoten; setzen wir erstere, so darf aber der Takt kein Viervierteltakt, sondern muss ein Vierhalbetakt sein; die betreffenden substituirten Notenwerte dürfen nicht in geringere Notenwerte getheilt werden. Dann haben wir »lä-« auf den bestbetonten, »-chelnd« auf den ersten unbetonten Takttheil gesetzt und die Declamation ist richtig. Sie ist es auch im 2. Takte, wo auf »lä-« eine Viertelnote (bestbetonter Takttheil), auf »-chelnd« vier (summarisch eine Viertelnote ausmachende) Sechszehntelnoten (unbetonter Takttheil) fallen. Hier ergiebt sich die Richtigkeit wohl nur aus der zufälligen melodischen Gestaltung, ohne dass *Haydn* an ein Bessermachenwollen gedacht hätte. Wenn wir das Verhältniss der beiden Silben des Wortes »lächelnd« näher in's Auge fassen, so finden wir, dass die zweite Positionslänge besitzt, der Vocal der ersten aber von Natur aus lang ist, nämlich »ä«, der der zweiten (»e«) kurz, denn wir unterscheiden auch in der deutschen Sprache — wenn auch nicht theoretisch so doch praktisch — lange und kurze »e«; es dürfte also auch die zweite Silbe um ein Kleines kürzer als die erste sein, vielleicht um ein Viertel; da nun, wenn wir der Silbe »lä-« eine Viertelnote substituiren, der vierte Theil einer Viertelnote eine Sechszehntelnote ist, so muss die zweite Silbe, welche um ein

---

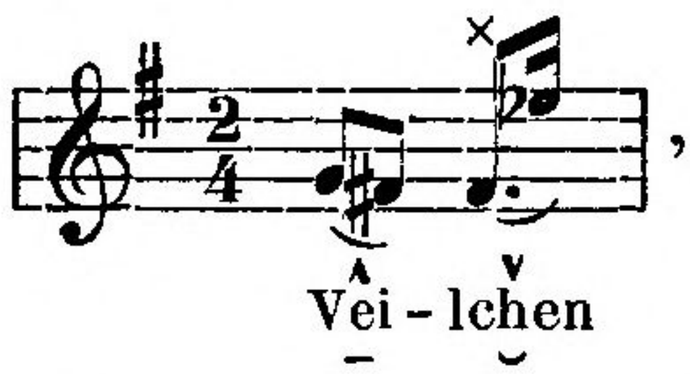
1) S. darüber diese Seite, 11. Zeile v. u. ff.

Viertel kleiner ist als die erste, drei Sechszehntelnoten bekommen; die Sache würde sich also so gestalten:

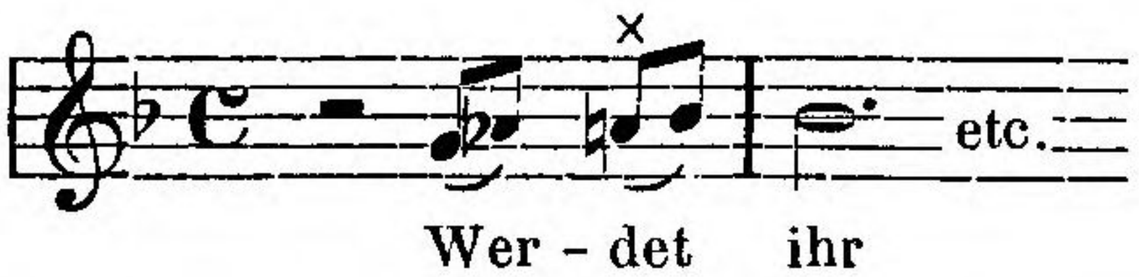


Vom melodischen Standpunkte ganz abgesehen, wäre dies allein vollkommen richtig.

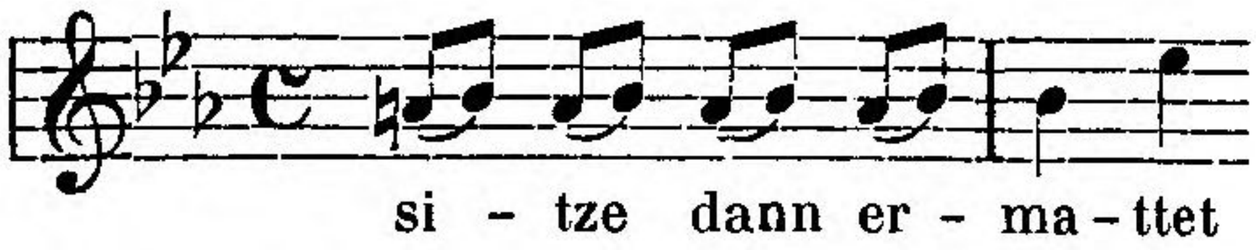
Ein ähnlicher Fall ist in *Mozart*'s »Veilchen«, nämlich ein prosodischer und accentueller Fehler in einem Worte:



ferner in *Mozart*'s Lied »Abendempfindung« der prosodische Fehler:



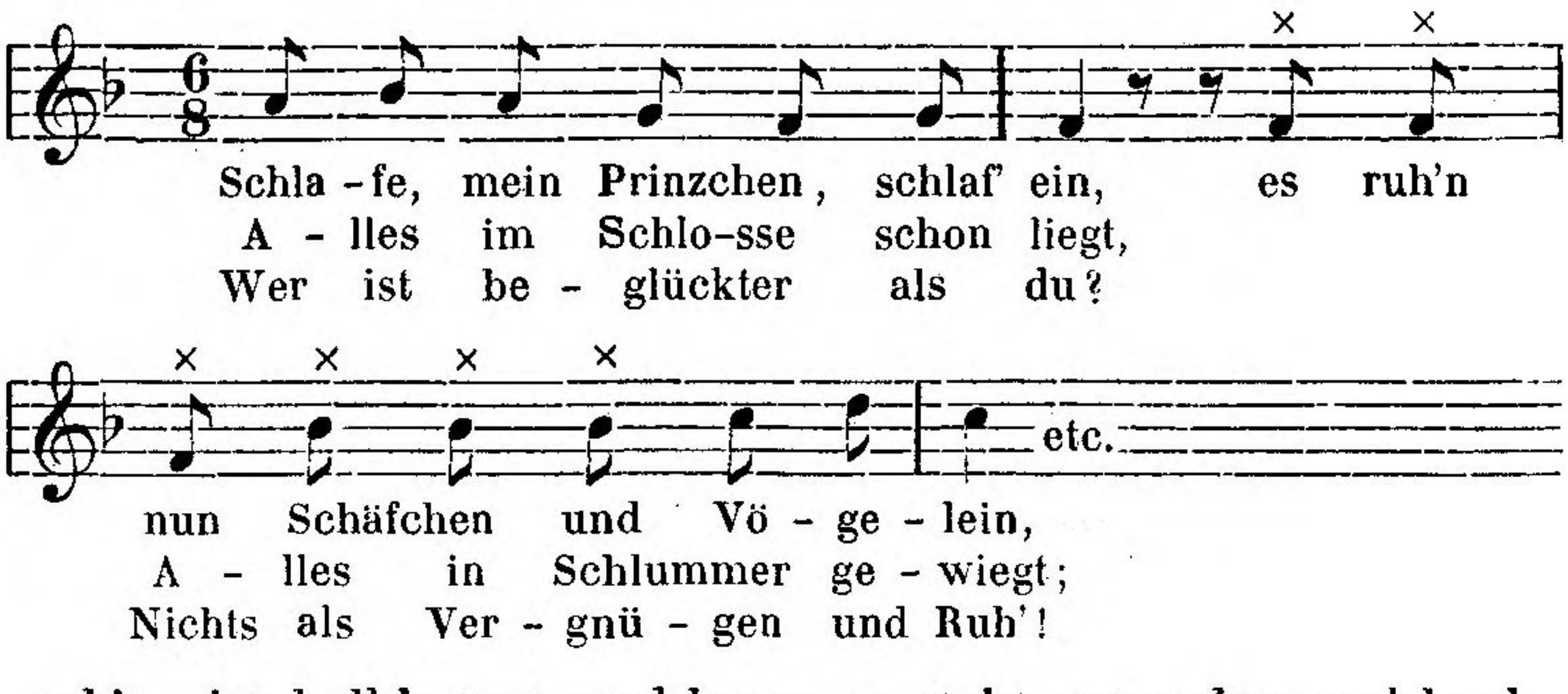
in *Mozart*'s Lied »An Chloe«:



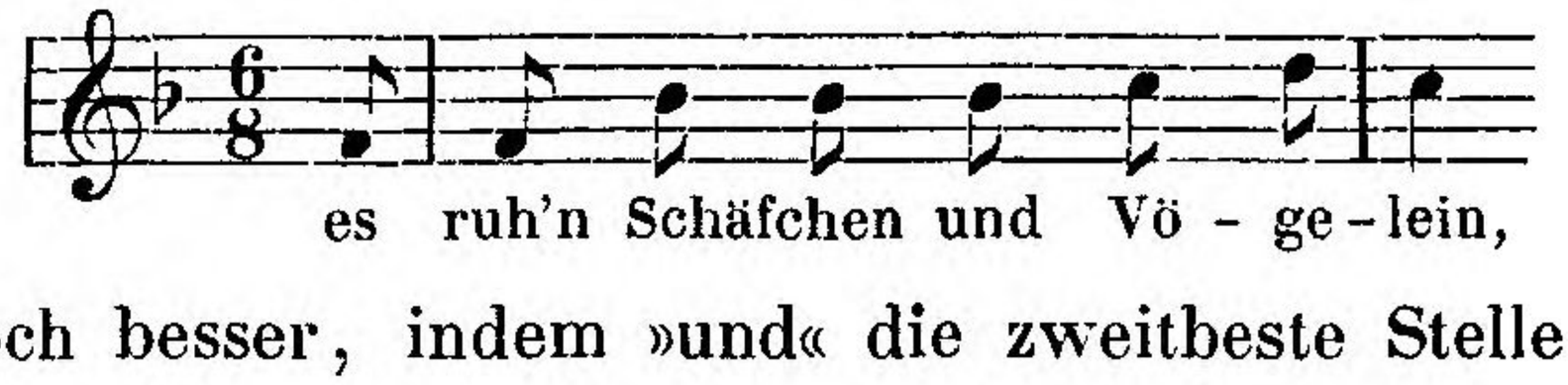
Dies und unzählige andere Beispiele bei *Mozart* sind rein prosodische Fehler; accentuelle, zumal aus falscher Rhythmisirung entspringende werden wir bei unseren grossen Meistern nur äusserst selten finden, und wenn wir sie finden, so ist's in Strophenliedern, wo aus Versehen nicht immer alles klappt. *Mozart*, der — was Text betrifft — sehr flüchtig arbeitende grosse Meister, hat auch hier ein kleines Sündenregister zu verzeichnen. In einem »Wiegenlied« von ihm (*F*dur, $^6/_8$, componirt 1780) haben wir eine echt *Mozart*'sche, sehr einfache, aber geradezu herzbestrickend süsse Melodie, die auch dem Texte sich ganz wundervoll anpasst, bis auf eine Stelle, von der man ja gern zugiebt, dass deren declamatorisches Misslingen vor Allem dem Dichter (*Claudius*) in

die Schuhe zu schieben ist. Begeht ein Dichter einen so groben Fehler, wie ihn hier *Claudius* begeht, so hat dann meines Erachtens der Componist auch das Recht sich kleine Freiheiten mit dem Texte zu erlauben, jedenfalls eher, als ganz aus der Rhythmik seiner Melodie zu fallen.

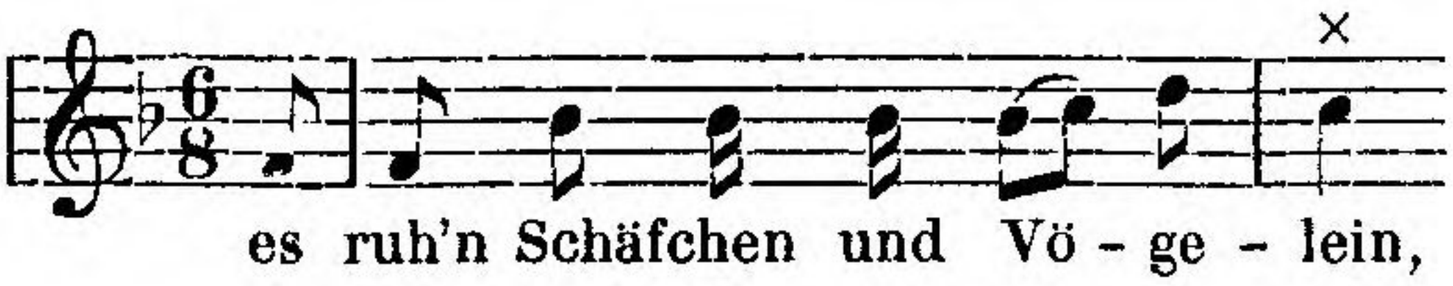
Ich will den Anfang des Liedes notiren.



»ruh'n« ist halbbetont und lang; es steht unter dem schlechtesten Takttheile, »nun« ist unbetont und kurz; es steht unter dem besten u. s. w. Hätte *Mozart* das »nun« elidirt, es wäre die Sache wenigstens um etwas besser geworden:



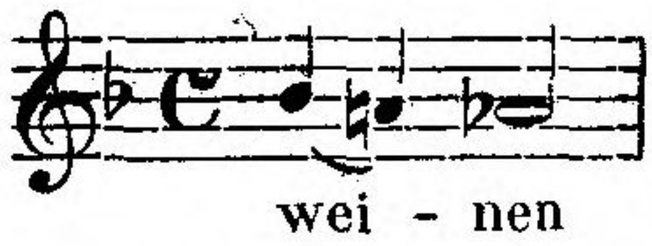
oder noch besser, indem »und« die zweitbeste Stelle verliert und sich mit »-chen« im Notenwerte theilt, wodurch »Vö-« den zweitbesten Takttheil erhält:



was zwar den Fehler noch lange nicht ganz aufhebt, da dieser halbe Vers (vielleicht mit Absicht?) um einen ganzen Accenttheil mehr hat als die anderen (es | ruh'n nun Schäfchen und Vögelein).

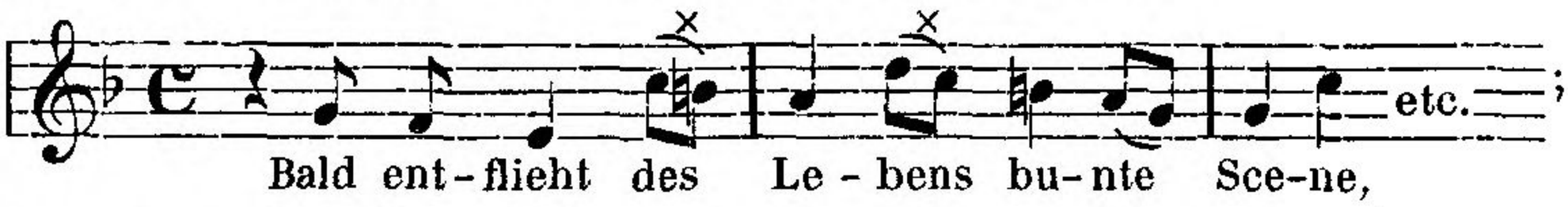
Ein accentueller Fehler ist die Stellung der unbetonten Silbe »-lein« auf einen bestbetonten Takttheil.

Ein anderes Beispiel wäre in *Mozart*'s »Abendempfindung«:

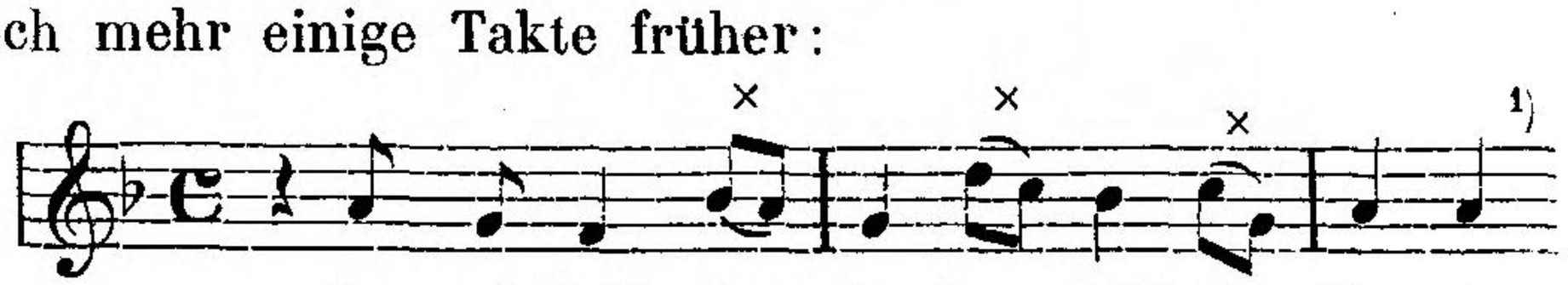


eine declamatorische Unrichtigkeit, die auf der Hand liegt, u. s. w.

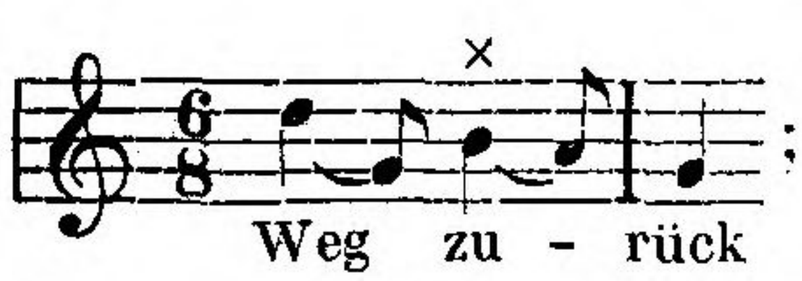
Es kann auch einen zufälligen (künstlichen) Accent geben, der nicht durch die Natur der Taktrhythmik hervorgerufen ist; derselbe kann sich auch auf einem ganz unbetonten Takttheile geltend machen; dies ist der Fall, wenn zwei Extreme sich berühren, nämlich eine sprachlich ganz unbetonte Silbe, welche aber tonlich viel höher gelegt wird als die ihr unmittelbar vorhergegangene sprachlich bestbetonte Silbe. Da ich gerade einige Beispiele aus *Mozart*'s »Abendempfindung« angeführt habe, will ich ein solches auch für diesen Fall daraus nehmen. Die Stelle lautet:



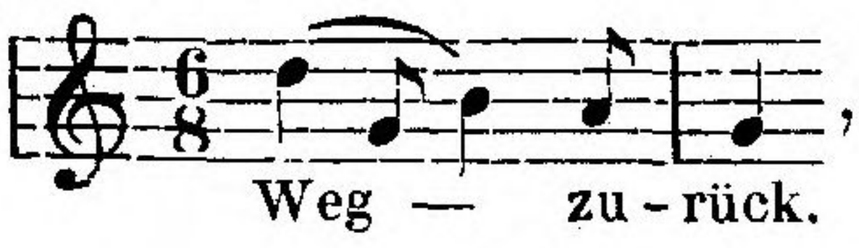
noch mehr einige Takte früher:



Beethoven schüttelt letzteren Fehler wie etwas selbstverständlich Unrichtiges (was es ja doch nicht ist) ab. Die eigentliche Krankheit der Zeit aber blieb auch ihm nicht erspart: er setzte sprachlich unbetonte Silben unter die zweitbesten Takttheile; so z. B. im Liede »Neue Liebe, neues Leben« Op. 75, Nr. 2:



besser wäre es gewesen:



---

1) Ueber *Schubert*'s geistreiche Ausbeutung dieses zufälligen oder melodischen Accents s. das 2. Capitel!

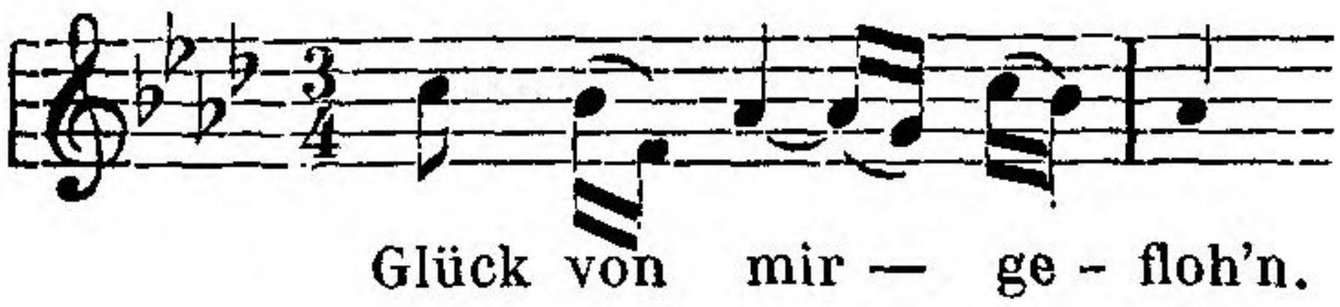
d. h. vorausgesetzt, dass keine tonliche oder rhythmische Veränderung in der Melodie gemacht wird, sonst wäre ja z. B.

das Einfachste.

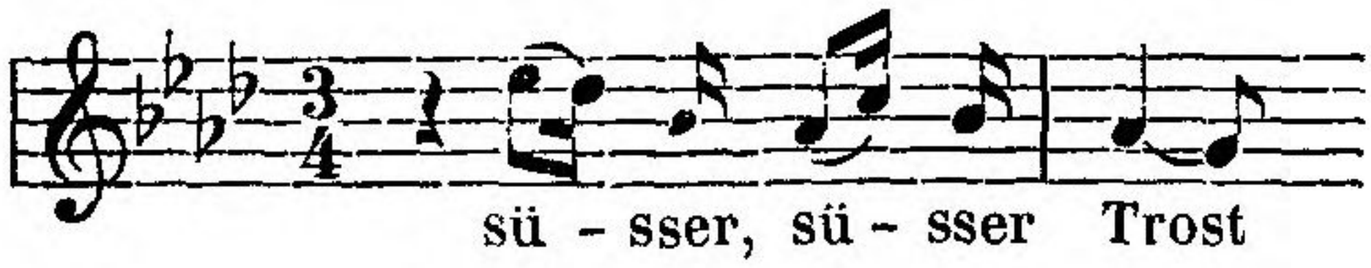
Wie aber jeder grosse Geist binnen Langem oder Kurzem auf die Fehler aufmerksam wird, die er selbst begangen, so muss es auch bei *Beethoven* gewesen sein. Er wird prosodisch überaus genau. Schon im »Fidelio«[1]) ist er stets darauf bedacht, die kurzen Endsilben mit nie mehr als einer Note zu belegen. Die Arie des Florestan im 2. Acte beweist dies.

Einen Takt wie:

hätte *Mozart* sicherlich so geschrieben:

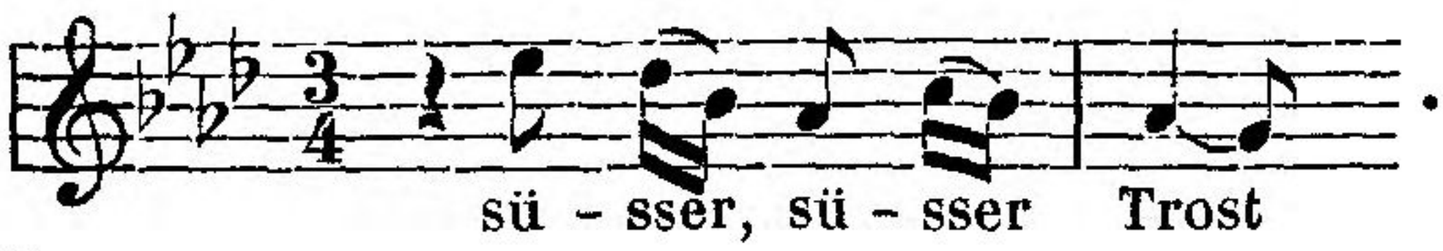


Es ist irrig, wenn man glaubt, durch erstere Behandlung werde die rein melodische Phrase zerstört, musikalisch unzusammengehörige Töne werden durch den Text unnatürlich verbunden. Da ist es eben freilich die Kunst des Sängers, beiden Factoren so gerecht zu werden, dass keiner der beiden leide (Näheres darüber im II. Theile dieser Schrift). Ebenso behandelt ist einer der folgenden Takte in Florestan's Arie:



,

nicht:

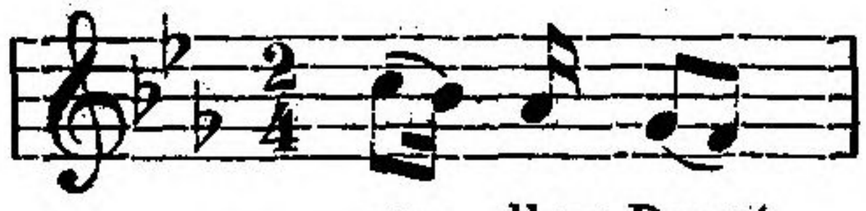


.

---

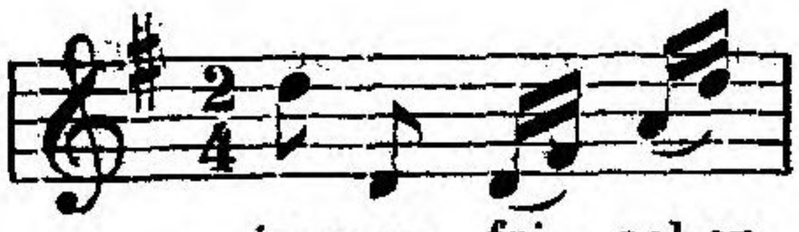
1) Die 3. Bearbeitung ist im Jahre 1814 gemacht worden, und diese ist in den modernen Ausgaben beibehalten.

Auch in dem 1817 componirten Liedercyclus »An die ferne Geliebte« ist diese Schreibweise festgehalten. Es wäre dies allenfalls ein Anhaltspunkt, um Compositionen *Beethoven*'s, deren Entstehungsdatum unbekannt ist, beiläufig normiren zu können, wenigstens so weit, ob ein Werk vor oder nach 1810 geschrieben sei. In Nr. 6 des eben erwähnten Cyclus steht z. B. der Takt:

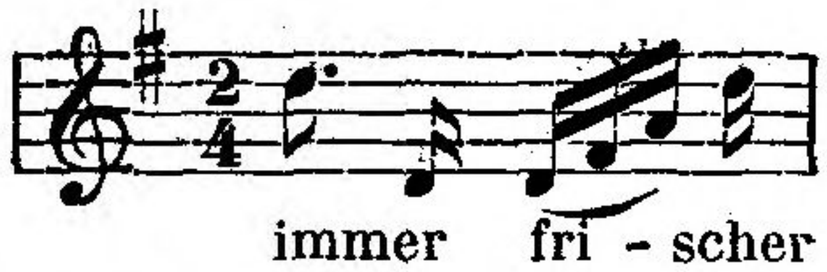


Es muss also dieser Cyclus schon deshalb nach 1810 componirt sein.

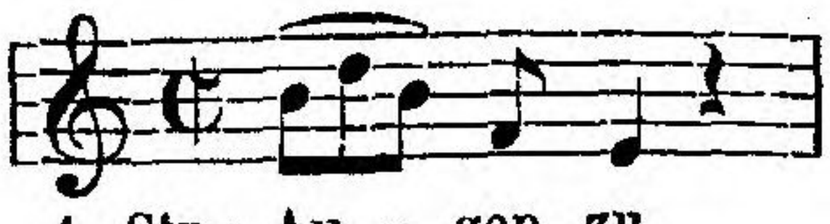
Schubert, der Meister des Liedes, ist auch speciell als musikalischer Declamator gross. Die feinen Züge seiner Gesänge werde ich im zweiten Capitel mehr zu beleuchten Gelegenheit haben. In den poëtisch unbelänglichen Details verfährt er aber höchst willkürlich; die Absicht *Schubert*'s ist wohl vor Allem, die specifisch musikalische Form der Melodie aufrechtzuhalten und ihr den Text so feinsinnig als nur möglich unterzuordnen. Daher werden wir bei ihm den oben erwähnten Fall der Silbenvertheilung mit einer gewissen Inconsequenz behandelt sehen. Im Liede »Wohin?« (aus dem Liedercyclus »Die schöne Müllerin«) schreibt er z. B.:

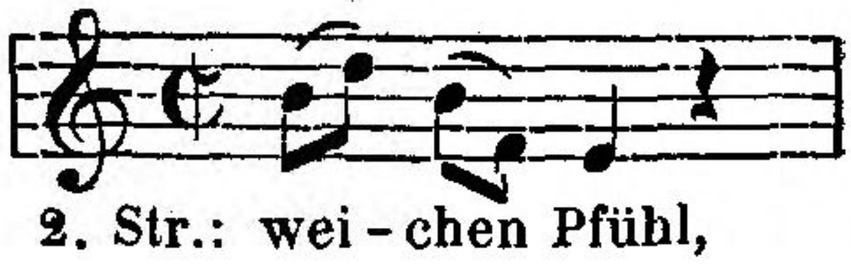


und nicht:



In dem Liede »Des Baches Wiegenlied« aus demselben Cyclus behandelt er im 8. Takte die verschiedenen Strophen auch verschieden; ich will die zwei Schreibarten nebeneinander stellen:



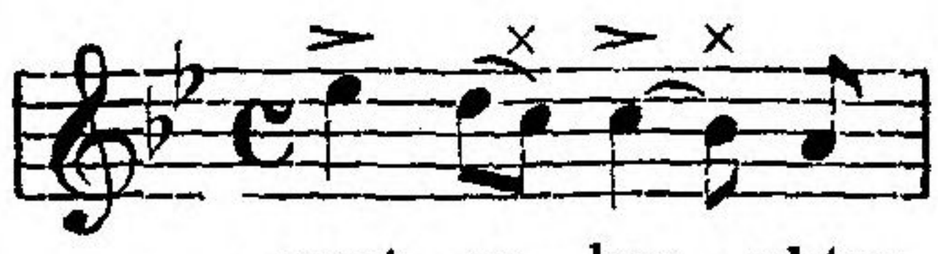


Ich kann hier mit dem besten Willen die Ursache der Verschiedenheit nicht finden, und glaube daher, dass letztere ein blosser Zufall ist, da Schubert bekanntlich die meisten Strophenlieder allfälliger Verschiedenheiten des Textes halber vollkommen »ausschrieb« wie durchcomponirte Lieder und sich die Sache nicht bequem machte durch Untereinanderschreiben der Textworte. Da aber *Schubert* gewiss nicht in geistloser Weise eine Strophe von der andern abgeschrieben, sondern bei jeder Strophe gewissermassen neu componirt hat, so sind ihm offenbar diese kleinen Varianten von selbst in die Feder geflossen, ein Zeichen, dass er zwischen den beiden Schreibarten schwankte.

F. Curschmann, ein Nachfolger *Schubert*'s, (1805—1841) der sich bei dem bescheideneren Publikum Deutschland's durch einige Zeit ziemlicher Beliebtheit erfreute und durchaus nicht ohne Muster von Declamationsschönheiten ist, folgt, was die Notation der kurzen Endsilben betrifft, ganz der neueren Richtung. In einem recht unbedeutenden Liede »Ihr lichten Sterne« (Op. 14, Nr. 3.) finden wir Stellen wie:

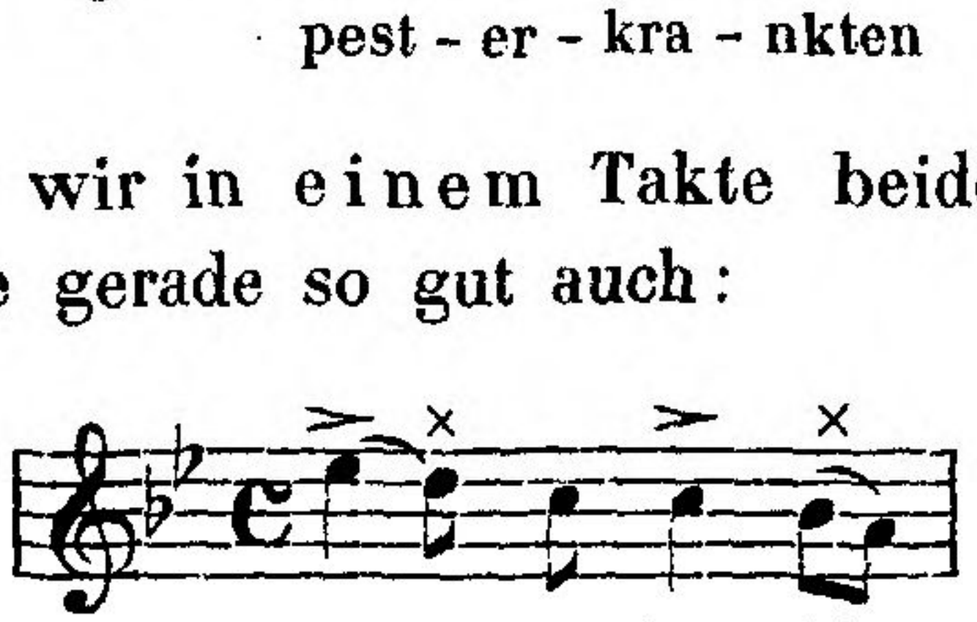
He - rzen schon hie- lä - chelt Stern' in

Bei *Carl Löwe* (1796—1869) ist der Vorgang ein völlig unbewusster. Er schreibt, wie es ihm gerade besser klingt. Davon geben Zeugniss einige diesbezüglich verschiedene Beispiele:



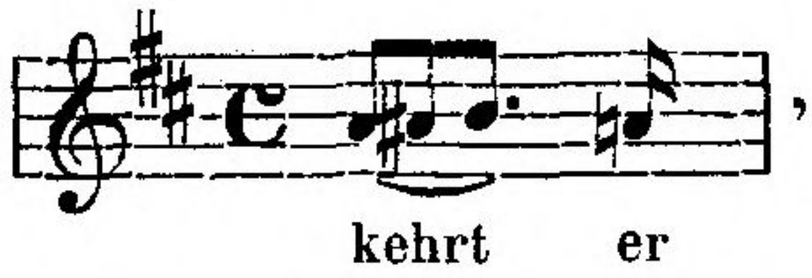
pest - er - kra - nkten

Hier finden wir in einem Takte beide Manieren vertreten. Es hätte gerade so gut auch:



pest - er-kra-nkten

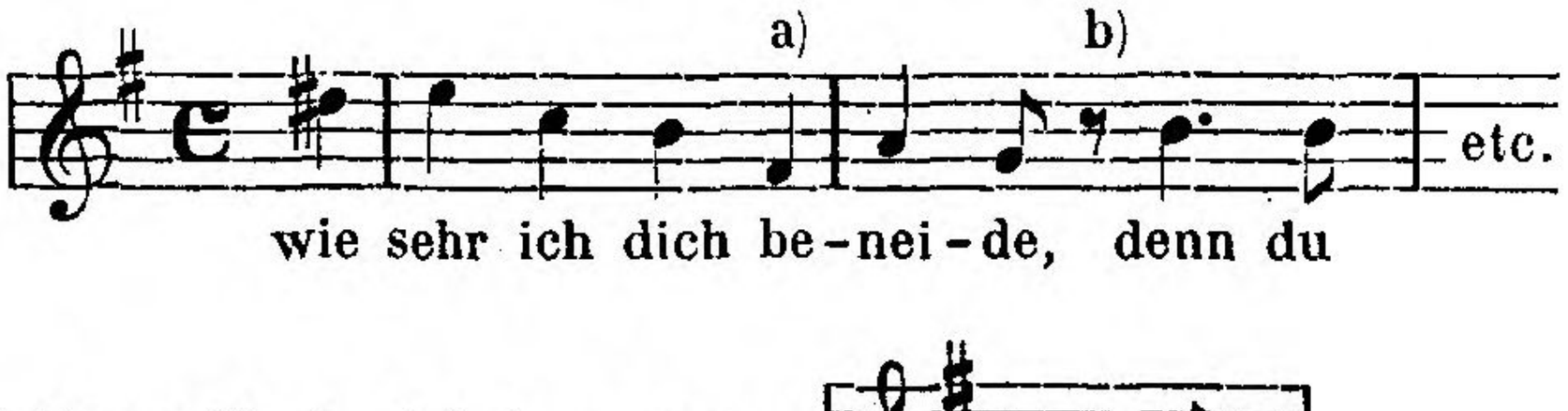
heissen können. Aus derselben Ballade (»Der Feldherr«) entnehme ich auch das Beispiel:

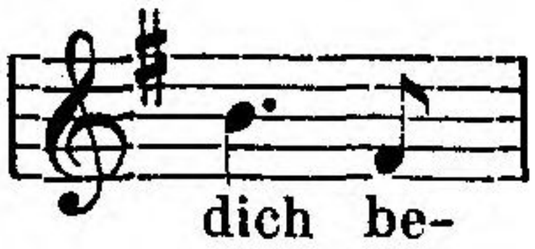


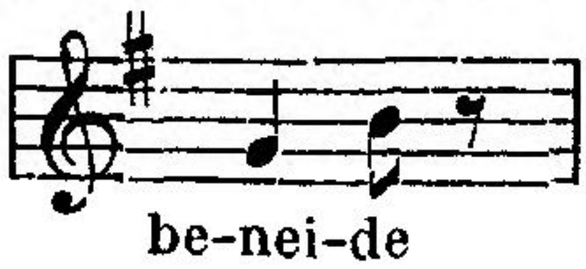
welches mit der Stelle in dem Liede »Die Dorfkirche« auffallend contrastirt:

Mit den Bestrebungen der Romantiker (allerdings wohl nur einzelner, z. B. *Schumann*) wurde leider nicht viel zu Stande gebracht. Man blieb doch immer wieder bei dem Alten, Gewohnten: die Dichtung blieb Sclavin der Musik. Sehr interessant ist es nun, die hauptsächlichsten Vertreter der Vocalmusik in dieser Hinsicht zu vergleichen, zumal bei Composition gleicher Texte. Dies kann jetzt natürlich nur vom Standpunkte des einzelnen Wortes (was eben dieses Capitel behandelt) in accentueller und prosodischer Beziehung geschehen. Weitergehende Vergleiche können dann im nächsten Capitel angestellt werden.

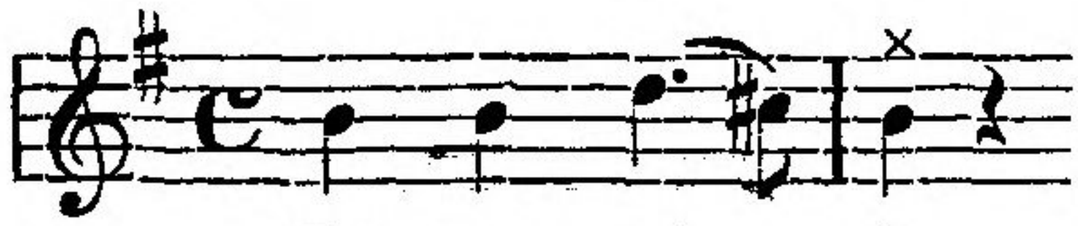
Als Vergleich diene mir z. B. *Goethe*'s »Suleika« in *Mendelssohn*'s und *Schubert*'s Composition. — *Mendelssohn* schreibt u. A.:



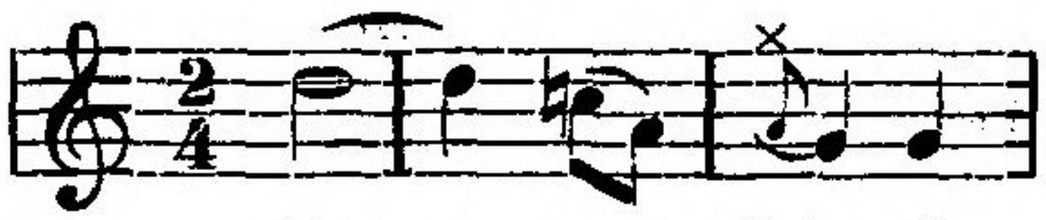
a) Prosodisch richtiger wäre  gewesen.

b) Feiner prosodischer Zug, den *Schubert* mit *Mendelssohn* gemein hat: 

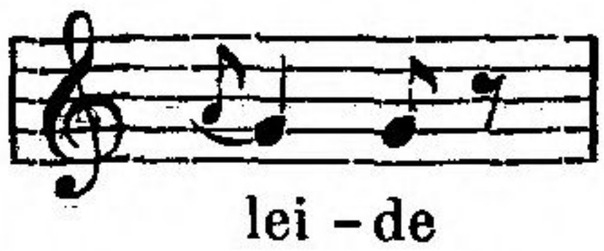
Mendelssohn schreibt ferner:



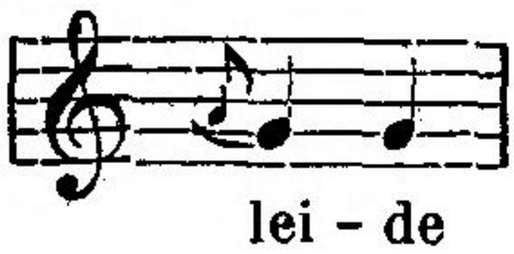
Schubert betont viel richtiger:



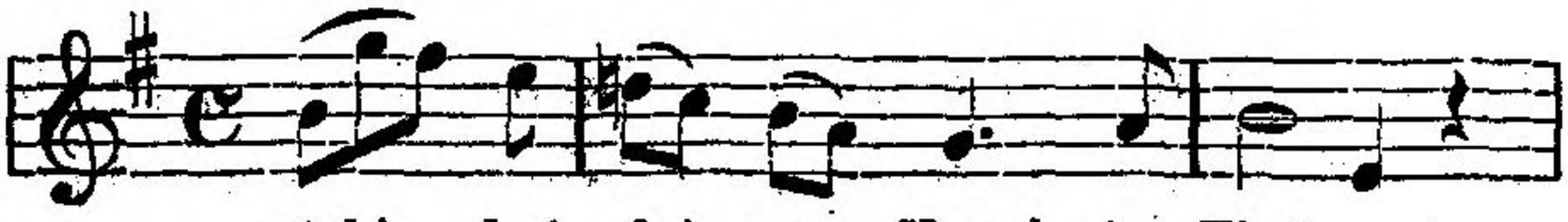
Mendelssohn begieng hier den Fehler, eine unbetonte Endsilbe auf den besten Takttheil zu setzen, was *Schubert* schön vermeidet, wenngleich eine prosodische Kleinigkeit die Stelle in anderer Hinsicht noch verbessert hätte, nämlich:



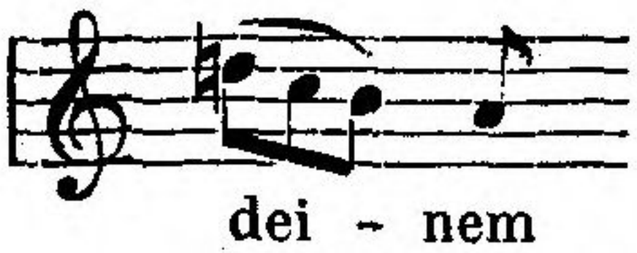
statt



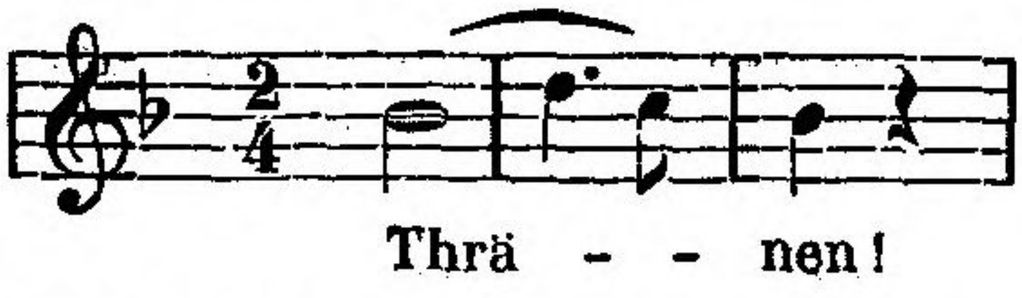
Mendelssohn schreibt ferner:



Warum hier »steh'n bei« richtig, »deinem« falsch behandelt ist, ist unergründlich; es sollte auch heissen:

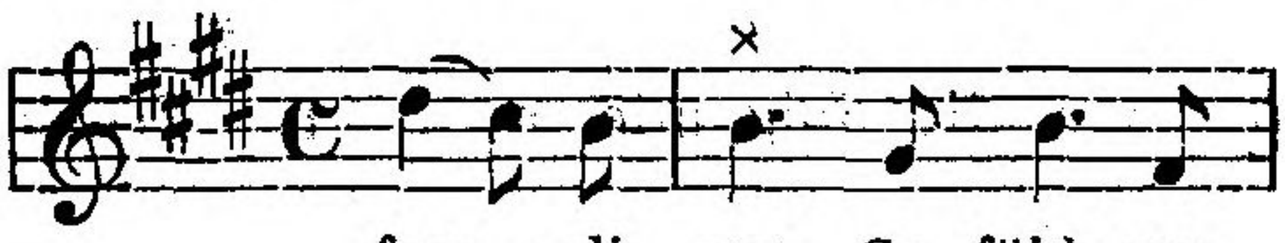


So richtig andererseits bei *Mendelssohn* »Thränen« accentuell behandelt ist, so falsch ist es bei *Schubert*:

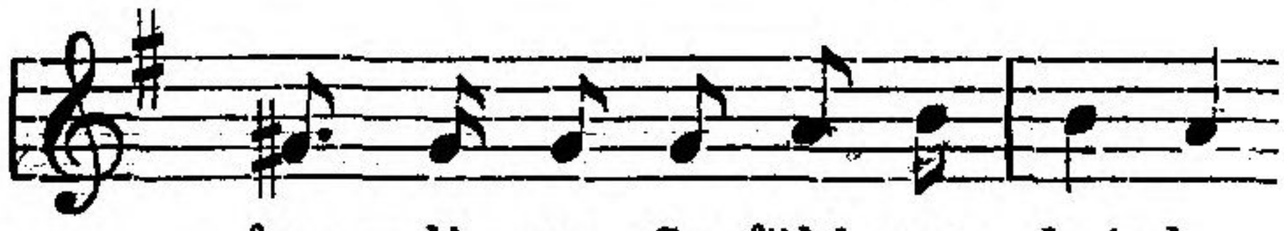


Hier liegt derselbe Fehler vor wie in dem schon früher citirten Beispiele (dem ersten auf dieser Seite) bei *Mendelssohn*; nur ist hier der Fall fast ganz entschuldigt durch die zwei Takte lange (also zwei Hauptaccente enthaltende) Dehnung der Silbe »Thrä-«.

Ganz unsprachlich declamirt *Mendelssohn* die Stelle:



Wie viel feiner und geradezu vollkommen ist die Stelle bei *Schubert*?:

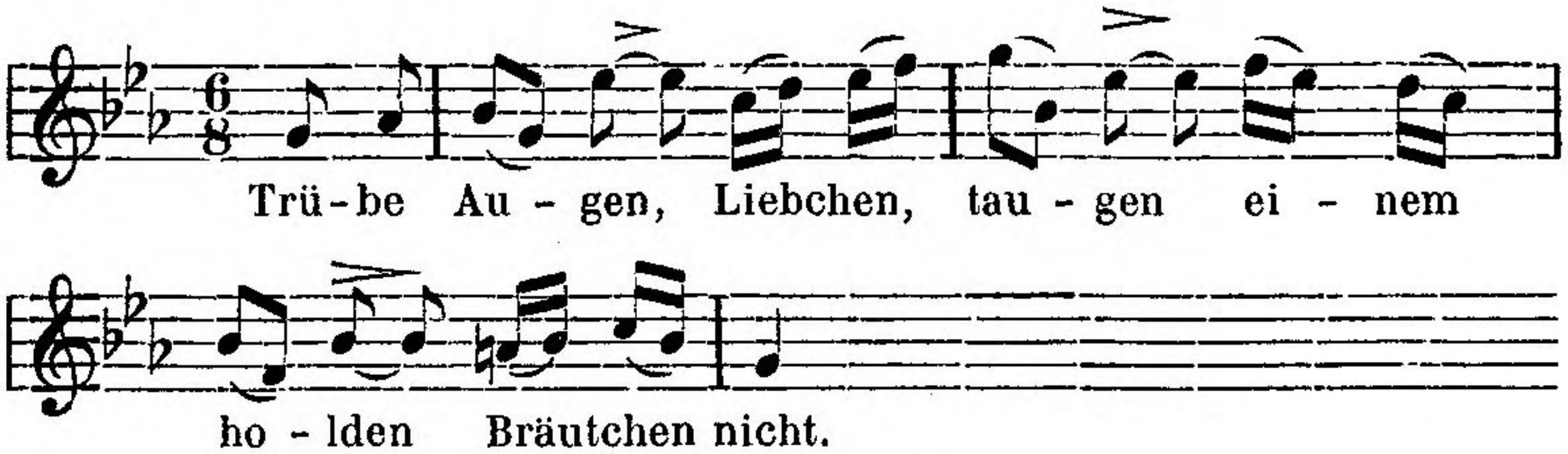


Mendelssohn's Fehler ist sehr augenfällig; es hätte nur noch gefehlt, dass er die Silbe »-di-« durch Hinzuziehung der vorhergehenden Achtelnote (*cis*) noch verlängert hätte, und es wäre nicht ein gutes Haar an der Stelle zu lassen. Es ist merkwürdig, dass gerade *Schubert*, das Ideal des Melodikers, am seltensten mit der Sprachrhythmik in Conflict gerät. In *Schubert* entsteht eben die Melodie als ein von Ursprung an Fertiges, absolut nur einem bestimmten Gedichte Angehöriges, welches keine nachträgliche Aenderung mehr zulässt. Diesen Eindruck machen seine Lieder-Melodieen von seinem Opus 1 an bis zu seinen letzten Werken und erzielen so auch den Charakter höchster Natur und Ungezwungenheit. In *Schubert*'s Melodie lebt aber nicht nur echte Originalität und specifisch-musikalische Schönheit, sondern das dem dazugehörigen Gedichte von Urprung an analoge rhythmische Schema, weshalb wir auch den Eindruck eines Zugleicherfundenseins von Dichtung und Musik empfangen[1]). Nie noch hat früher oder später ein Tondichter Aehnliches aufzuweisen gehabt.

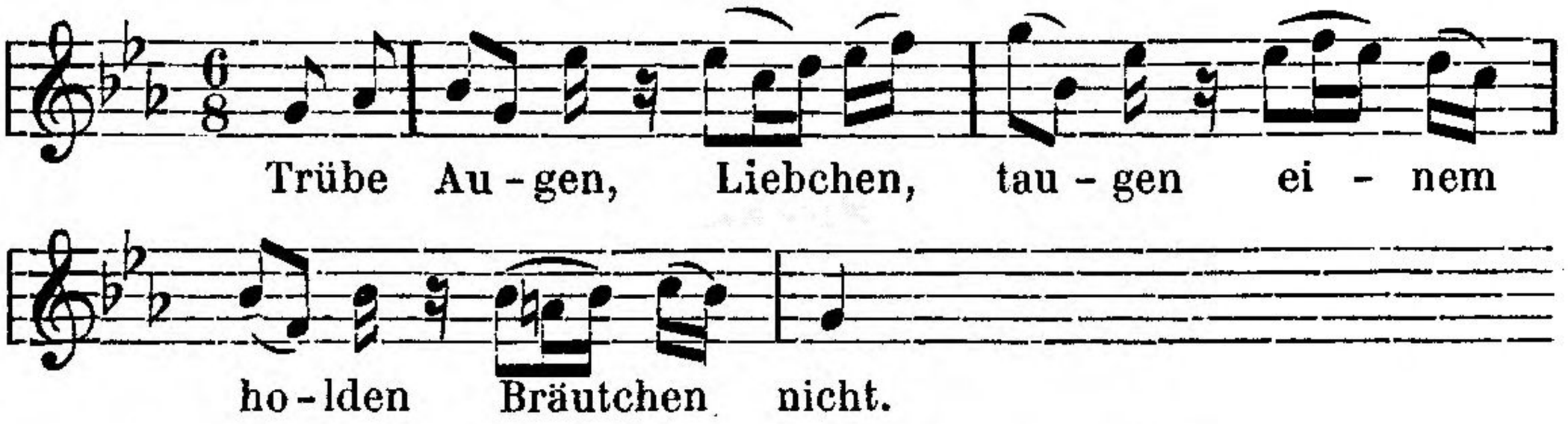
---

1) Selbstverständlich ist die Anregung durch den Text geschehen, nicht umgekehrt. Ich erwähne dies, um *Schopenhauer*'s musikalisch ganz verkehrte, seinem Systeme nach aber sehr consequente Idee zu berühren, die Musik vor dem Texte zu schreiben, und diesen erst später jener anzupassen. Dies kann wohl die Ansicht eines Philosophen, nie aber eines Musikers sein. *Schopenhauer* sieht es als das höchste Ziel der Gesangsmusik an, wenn die Musik zum Texte eine vollkommen selbstständige Stellung einnimmt, so dass sie, ohne Schaden zu leiden, auch

Einer der wenigen bedeutenden Tonsetzer, welche grosse accentuelle Fehler begiengen, ist *Carl Maria von Weber*. Eine Betonung wie die folgende aus dem »Freischütz« verurtheilt sich selbst:

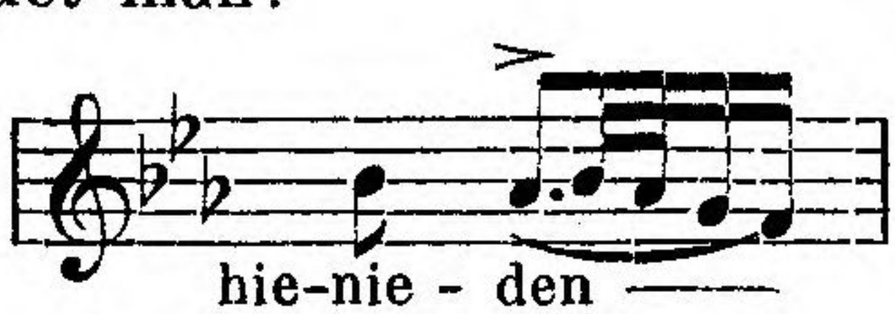


Wenn *Weber* schon seine ganz instrumentale Idee durchaus nicht missen und überdies diesem Texte hat anpassen wollen, wäre vielleicht statt der geradezu haarsträubenden Endsilbenbetonung folgende Fassung besser gewesen:



So wären nicht nur die Endsilben richtig behandelt, sondern auch die ersten Silben der Worte »Liebchen«, »einem« und »Bräutchen« gelangten zu ihrem vollen Rechte gegenüber ihren zweiten Silben. Ein ganz analoger Fall ist in der Arie des Max im ersten Acte des »Freischütz«.

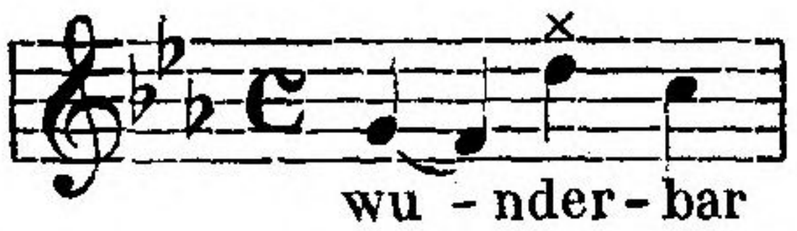
In einem Liede *Weber*'s (Op. 15, Nr. 1) »Meine Lieder, meine Sänge« findet man:



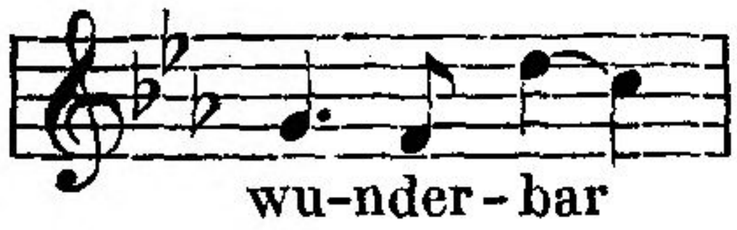
Fast nicht minder ist *Löwe*'s Betonung in seiner Ballade »Der Graf von Habsburg« (119. Takt):

---

für sich zu geniessen ist; dieses Ideal findet er in *Rossini* verkörpert (s. *Schopenhauer*'s sämmtl. Werke, Ausg. Frauenstädt; 1873. II, S. 309 und III, S. 513).



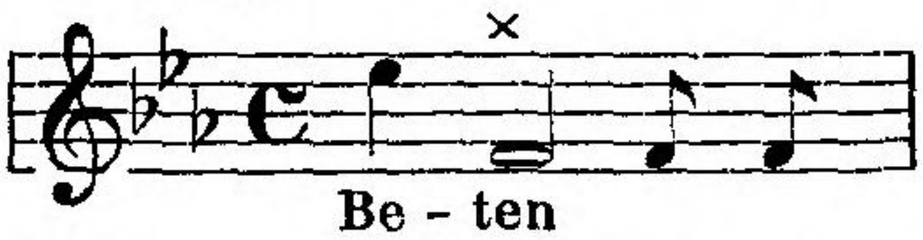
, wo doch:



so nahe liegt.

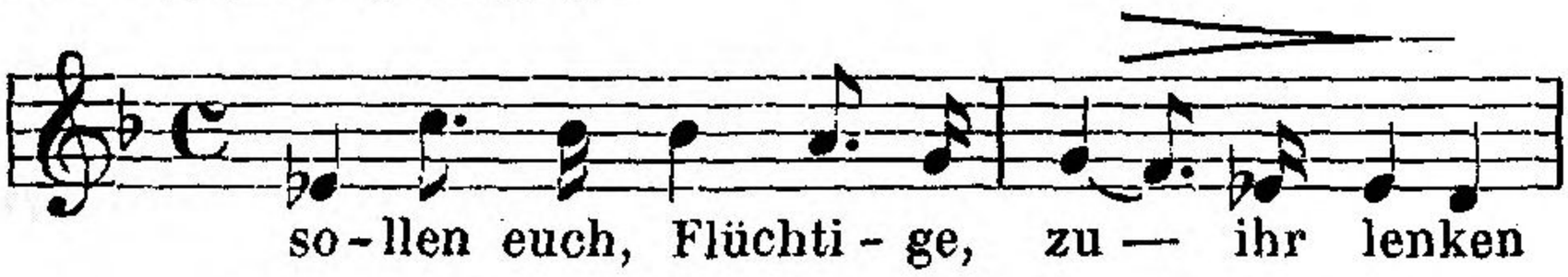
Robert Schumann war stets so viel als möglich bestrebt, dem Worte neben der Musik seine vollen Rechte zu gönnen. Trotzdem ist er im Detail oft nachlässig; z. B. im Liede: »Er, der Herlichste von Allen (aus »Frauenliebe und Leben«) behandelt er der Melodie zu Liebe das Wort »Allen« prosodisch falsch:

und ebenso in einer der nächstfolgenden Strophen des Gedichtes das Wort »Beten«:



Andererseits findet man in ebendemselben Liede die bei *Beethoven* erwähnte Endsilbenbehandlung durchwegs correct, z. B.:

In *Schumann*'s Lied »Liebesbotschaft« (Op. 36, Nr. 6) ist folgende Stelle enthalten:



Hier sind prosodische und rhythmische Fehler vorhanden; von ersteren ist die auf eine ♪. fallende kurze Silbe »-len« im Gegensatze zur langen, auf die kurze 𝅘𝅥𝅯 fallende Silbe »euch« zu erwähnen, ebenso in ähnlicher Weise »-ti-« auf ♩., während am besten 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 gewesen wäre. Auch »zu« ist

Flüchti - ge

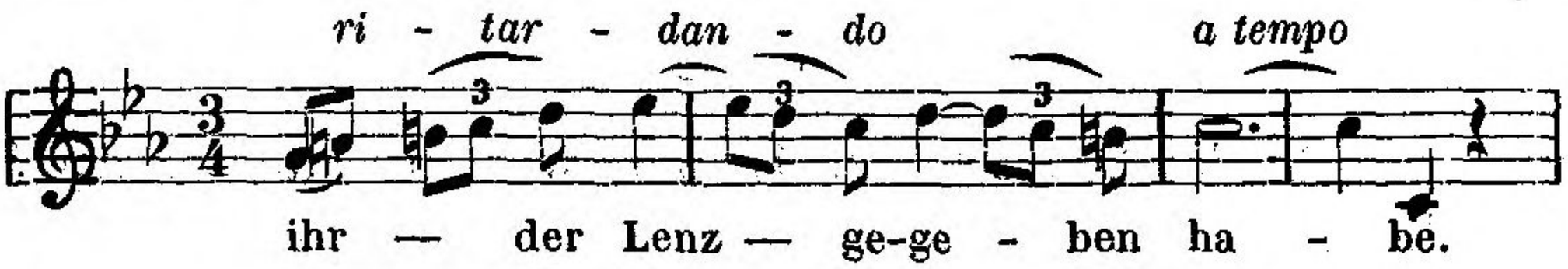
auf 𝅗𝅥 ♩. gesetzt, während »ihr« auf eine 𝅘𝅥𝅯 fällt.

Diese prosodischen Unreinheiten haben auch einen nicht unwesentlichen Einfluss auf die Rhythmik (Accentuation) dieser sprachlichen Phrase. Durch das überflüssige Dehnen der Silben »-len«, »-ti-« und »zu« klingt der Rhythmus dieser Stelle holperig und unangenehm. Ich weiss wohl, dass durch eine Abänderung dieser Phrase z. B. in:

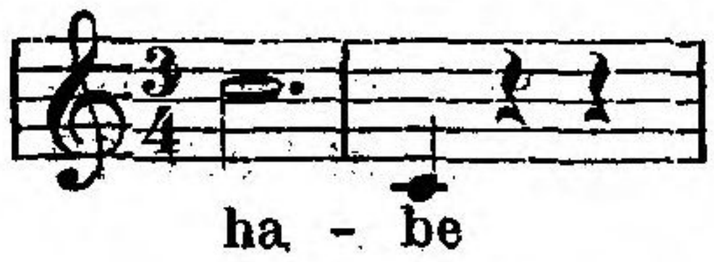
die schöne Melodie *Schumann*'s zerstört wird, wofür ich keineswegs bin; passt auch *Schumann*'s Melodie poëtisch vollkommen zu dem Texte, so passt sie doch rhythmisch absolut nicht dazu — ein Mangel, der umsomehr zu bedauern ist, als gerade dieses Lied eine Perle der Literatur zu sein berufen wäre.

Je weiter wir in der Zeit fortschreiten, desto mehr klärt sich die Behandlung des Wortes zu einer immer richtigeren und befriedigenderen, wenn man auch noch deutlich die Absicht bemerkt, die der Componist verfolgt. So z. B. sind vor Allem zu interessanten Vergleichen geeignet die Vertreter der neuromantischen Richtung in der Liedform, welche ich nur in ihren wichtigsten Erscheinungen kurz berühren will, um dann zur neuesten Phase der Wortbehandlung, welche in den Bestrebungen *Richard Wagner*'s gipfelt, überzugehen. Ein Musterliedchen von *Robert Franz* z. B. ist »Es hat die Rose sich beklagt« (Op. 42, Nr. 5); es wäre kleinlich, an der Sprachbehandlung in diesem Liede etwas auszusetzen. *Robert Franz* ist sonst durchaus nicht so gewissenhaft, was die Uebereinstimmung des rhythmischen Baues von Dichtung und Melodie betrifft [s. die eingehendere Behandlung von *Franz*'s« Lied »Marie« (Op. 18, Nr. 1) im nächsten Capitel]; in Details ist er aber meist feinsinnig. Zu diesem Liede erscheint als Gegensatz *A. Rubinstein*'s (Op. 34, Nr. 4) Composition des gleichen Textes von *Mirza-Schaffy*; er behandelt hier das Detail geradezu roh — aber nur in einzelnen Momenten, so dass man zu glauben versucht ist, diese theilweise ungefüge Sprachbehandlung sei nur ein coloristischer Witz, da das ganze Lied

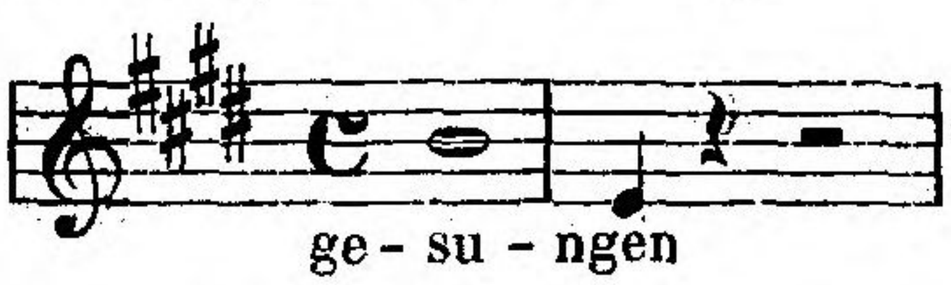
eine hyperorientalische Färbung hat und andererseits manche Stellen declamatorisch ganz besonders fein behandelt sind. Nach einem solchen Beispiele lässt sich also unmöglich ein endgültiges Urtheil über die musikalische Declamation eines Componisten fällen. In diesem Falle werde ich aber jedenfalls *Franz*'s Sprachbehandlung vorziehen. Nicht immer genügt es zur Erreichung schöner musikalischer Declamation, dass alles richtig sei, nein! es muss auch schön und vor Allem ungezwungen klingen. Dies ist bei diesem *Franz*'schen Liede der Fall; im *Rubinstein*'schen Liede hingegen sind z. B. folgende vier Takte äusserst fein declamirt, aber die Absicht tritt zu sehr in den Vordergrund:



Die kurze Behandlung der Silben »der«, »ge-« und »-ben« ist ebenso richtig wie das Verlegen der Silbe »-be« (aus dem Worte »habe«) auf den zweitbestbetonten Takttheil im dreitheiligen Rhythmus; die meisten Componisten hätten die unwichtige und kurze Silbe »-be« gewiss auf den ersten Takttheil gesetzt, also:



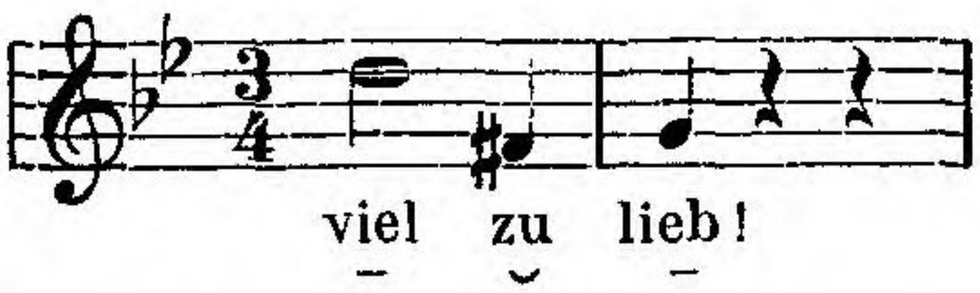
Merkwürdigerweise hat *Rubinstein* gerade diese Feinheit fast nirgends gebraucht und hat sie in nicht-orientalischen Liedern m. W. gar nie in Anwendung gebracht. Dies beweist z. B. das »Morgenlied« (Op. 33, Nr. 1):



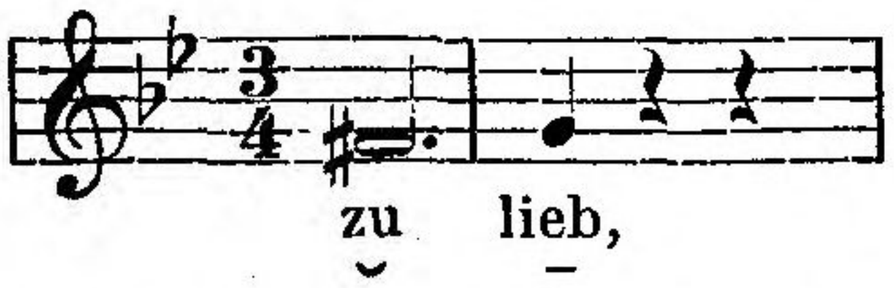
In auffallender Weise vernachlässigt ist sie im Liede »Gelb rollt mir zu Füssen« (Op. 34, Nr. 9), wo die Schlusstakte lauten:

Die hier angewendete Dehnung der kurzen Silbe »-be« ist unter keinerlei Umständen zu rechtfertigen. Hier kann auch nicht das »persische« Colorit entschuldigen; eben so eigentümlich ist die Verschiedenheit der prosodischen Behandlung einer langen Silbe in zwei verschiedenen Liedern *Rubinstein*'s, nämlich in »Clärchens Lied« (Op. 57, Nr. 4), wo die Silbe »liebt« also behandelt ist:

und im »Lied« (Op. 32, Nr. 4) [»Es war ein alter König«], wo die Silbe »lieb« nicht nur an und für sich zu kurz behandelt ist, sondern theilweise sogar im verkehrten Verhältnisse mit der langen Behandlung der kurzen Silbe »zu« steht. Die beiden Beispiele sind:



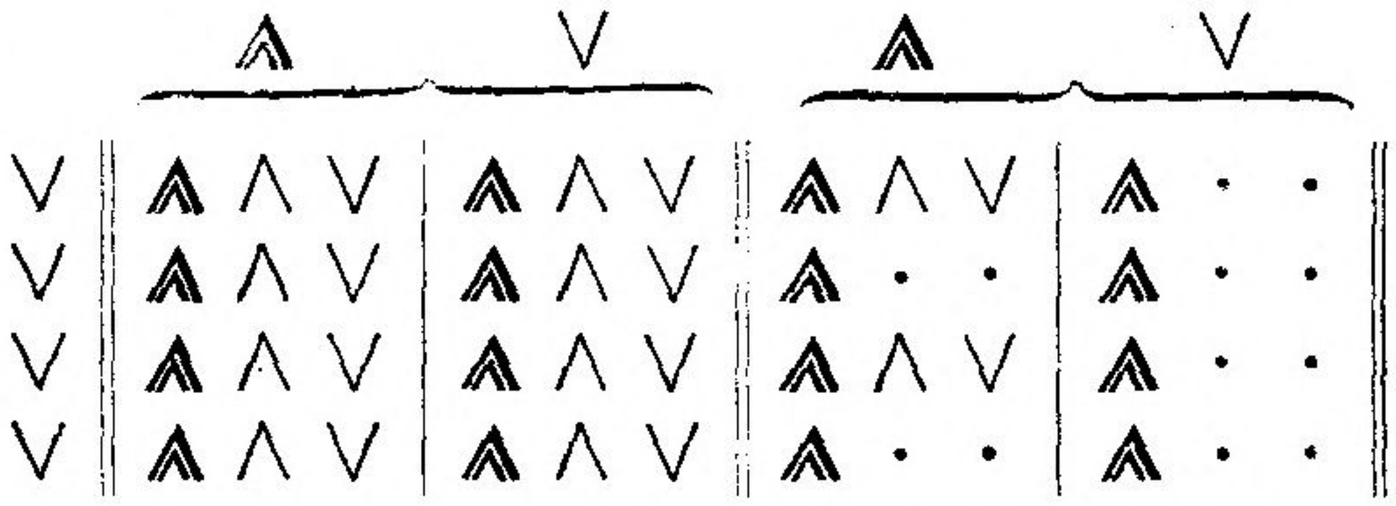
und:



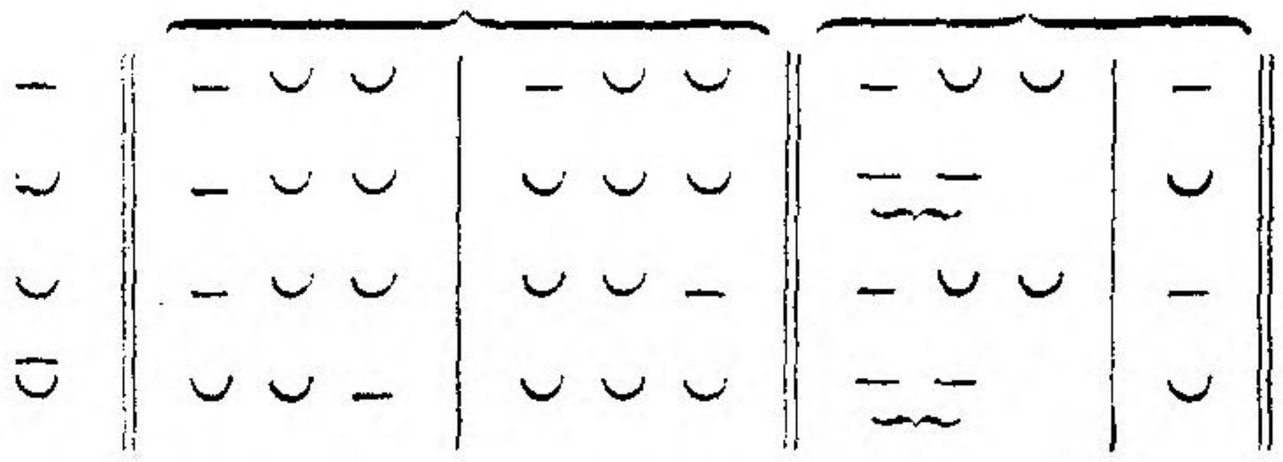
Was ich von dem hyperorientalischen Colorit in der *Rubinstein*'schen Sprachbehandlung auf Seite 72 u. 73 von rein prosodischem Standpunkte aus erwähnte, ist in accentueller Hinsicht in *Rubinstein*'s Lied »Gelb rollt mir zu Füssen« (Op. 34, Nr. 9) weit ausgeprägter der Fall. Die Accentuation ist hier so schlecht, dass sie bei einem so feinfühligen Musiker wie *Rubinstein* nicht auf Zufall, sondern auf Absicht zurückzuführen ist, welche sich wieder hinter jenes künstlerisch unerlaubte orientalische »Colorit« versteckt; unerlaubt nenne ich ein solches Colorit natürlich nur dann, wenn es auf Kosten reiner Kunstbegriffe angewendet wird. Ist denn das Falsch betonen im Persischen so charakteristisch — traurig wäre diese Unnatur wahrlich — dass wir es im Deutschen ebenso machen müssen, nur um etwa diese einzige Aehnlichkeit mit

dem Persischen hervorzuzaubern [1]). Der Rhythmus des Gedichtes ist ein ausgesprochen zweitheiliger (2 Dactylen), wie das Versschema zeigt:

»Gelb rollt mir zu Füssen der brausende Kur
Im tanzenden Wellengetriebe;
Hell lächelt die Sonne, mein Herz und die Flur —
O, wenn es doch immer so bliebe!«

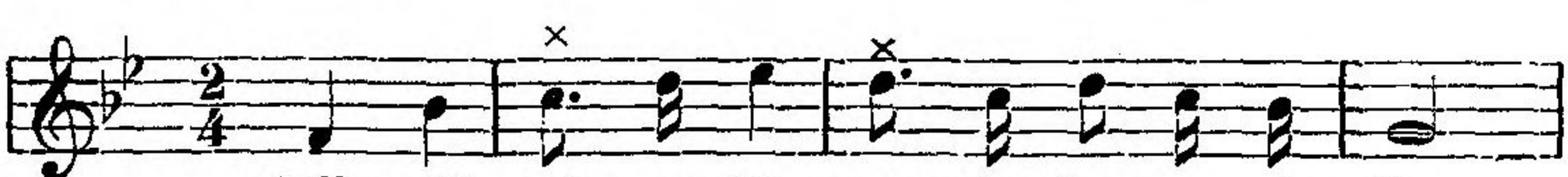


ist das Accentschema.



ist das prosodische Schema.

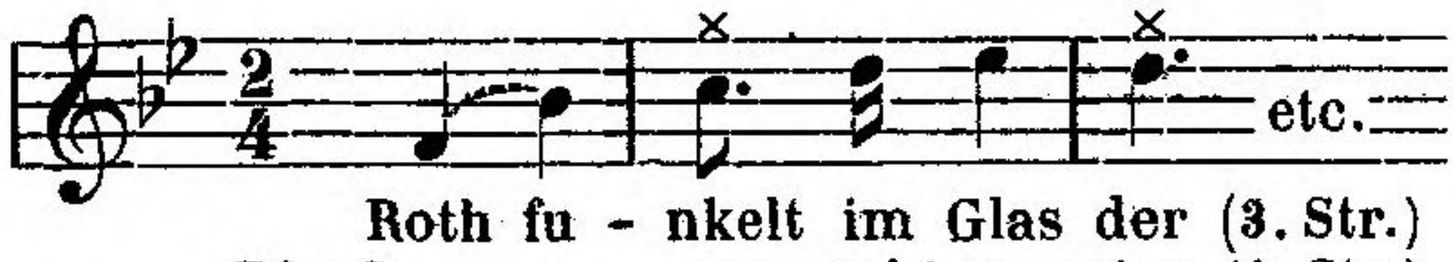
Es ist also das Gedicht im $^6/_8$-Takte zu componiren; das hat *Rubinstein* nicht gethan, wenn er auch den $^2/_4$-Takt, welchen er gebraucht, in einen quasi-$^6/_8$-Takt verwandelt bei den Worten »wenn es doch immer so bliebe«. Durch die unpassende — wenn auch absichtliche — Wahl des $^2/_4$-Taktes ist die Betonung eine ganz verkehrte geworden. Die kürzesten und unwichtigsten Silben, welche beim Sprechen fast unhörbar sind, hat *Rubinstein* mit den Hauptaccenten versehen, z. B.:



und: (S. S. 74);

1) S. übrigens das Epigramm »Weltpoësie« von *Friedrich Hebbel.*

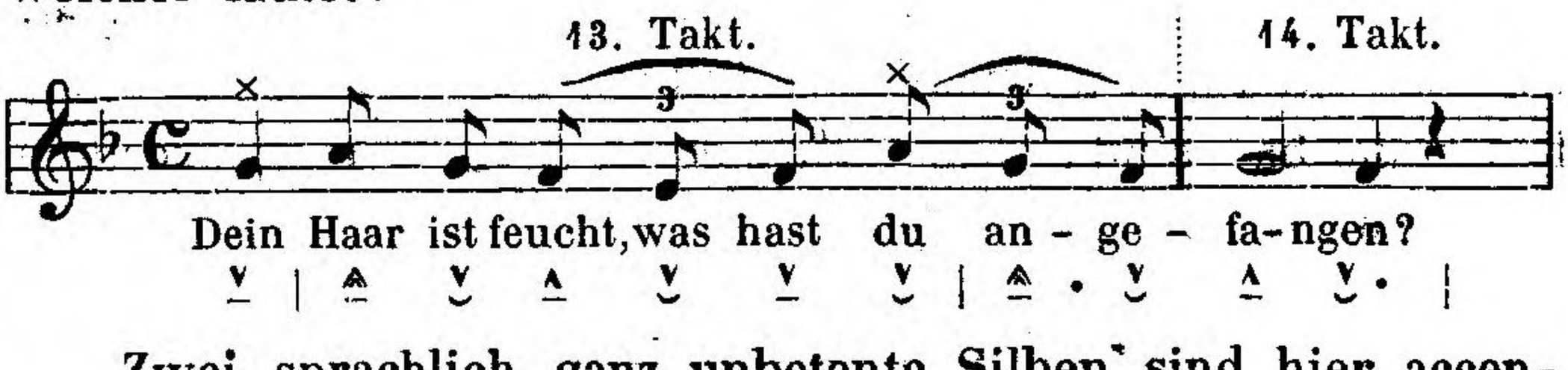
besonders aber bei der dritten und vierten Strophe im Anfange:



Die Silben »-ne« und »-ter« in den Worten »Sonne« und »unter« zu betonen, recte ihnen den Hauptaccent zu verleihen, geht doch etwas zu weit.

Die Behandlung dieses Gedichtes in *Rubinstein*'s Lied hat etwas Gewaltsames.

Uebersetzungen, wenn sie von Tondichtern selbst gemacht werden, müssen sich das Ueberbordwerfen der kritischen Reserve, welche man solchen sonst entgegenbringt, gefallen lassen, kann man doch an sie dieselben Anforderungen machen wie an Original-Gesangsstücke der übersetzenden Componisten. Mit Freude muss man constatiren, dass nach dem, was man von den Operntextübersetzern bei uns Deutschen gewohnt ist[1]), *Ferdinand Gumbert* die »Polnischen Lieder« von *F. Chopin* recht feinsinnig und discret für die Deutschen bearbeitet hat. In einem der *Chopin*'schen Lieder Op. 74, z. B. in Nr. 16 (»Lithauisches Lied«) sieht man die Bestrebungen des Uebersetzers, der Prosodik soviel als möglich gerecht zu werden (z. B. 8., 15., 21. Takt etc.); dafür aber vernachlässigt er allerdings zuweilen die Accentuation, z. B. im 13. Takte, welcher lautet:



Zwei sprachlich ganz unbetonte Silben sind hier accentuirt. Der Rhythmus des Gedichtes in *Gumbert*'s Uebersetzung ist allerdings ein ganz gemischter; bis zum 15. Takte (poco più animato) ist er offenbar $^6/_8$-Takt, also ein gedrittelter zweitheiliger Rhythmus, von dort an ein einfacher zweitheiliger

---

1) Z. B. *Theodor Gassmann*'s höchst ungeschickte Uebersetzung des Textes von *Gounod*'s »Romee und Julie.«

bis zum 19. Takte etc. Die letztere Gruppe (15. bis 19. Takt) lässt sich wohl auch in den $^6/_8$-Takt bringen, doch mit vorwiegend zweitheiligem Empfinden: . Im 20. Takte ist das Wort »ich« rhythmisch überflüssig, da der gedrittelte zweitheilige Rhythmus ($^6/_8$-Takt) schon vollkommen herscht. Vom 21. Takte an bis zum Wiedereintritte des Viervierteltaktes ist der Rhythmus des Gedichtes ein nur zur Hälfte gedrittelter zweitheiliger, also, wenn ich die sechs Achtel des $^6/_8$-Taktes mit 1, 2, 3, 4, 5 und 6 bezeichne:

Das	ist	nicht	Wahr -	- - -	- heit,
Das	ist	nicht	Wahr -	- - -	- heit,
	bist	ge -	- gan -	- - -	- gen
	in	des	Früh -	- - -	- roth's
Stun -	- - -	- den,	hast	dort	im
Feld	den	Ge -	- lieb -	- ten	ge-
fun - -	- den.				
1	2	3	4	5	6

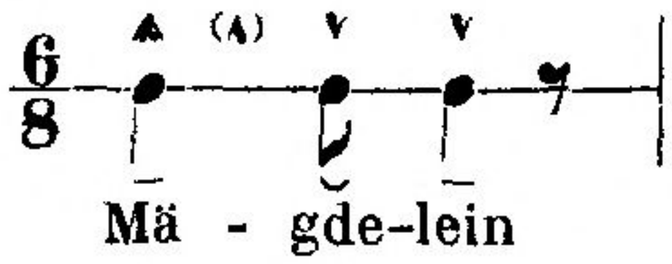
Wäre *Gumbert* genau einem solchen rhythmischen Schema gefolgt, so wäre die Assimilation des Textes zur Musik eine glattere geworden. —

Johannes Brahms ist im Ganzen ein guter Declamator; d. h. er macht keine auffallenden Fehler; man merkt aber seiner Textbehandlung eine oft ganz wohlthuende Sicherheit an, in welcher er sich aber auch häufig nicht scheut, Alles hinzuschreiben, was ihm in declamatorischer Beziehung in die Feder kommt, nicht ängstlich im Detail. Im »Gesange« »Von ewiger Liebe« (Op. 43, Nr. 1) z. B. behandelt er das (sprachlich) daktylische Wort »Mägdelein« (S. 6, 2. u. 3. Takt von oben) in zwei aufeinanderfolgenden Takten rhythmisch verschieden. Analysiren wir das Wort!

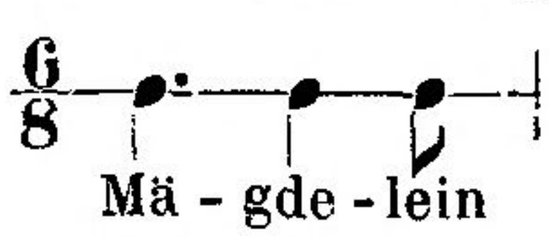
Mäg - delein

Versucht man, musikalisch die hier angeführten prosodischen und accentuellen Zeichen geschickt zu vereinen und zu notiren, so erhalten wir, da der Halbaccent (∧) in diesem Falle keine Silbe trifft, und die letzte Silbe zwar un-

betont, aber durch den Diphtong »ei« lang ist, wie beides die obige Analyse zeigt:



Und dies hat *Brahms* im ersten der beiden Takte; der zweite widerspricht aber dieser Behandlung vollkommen:

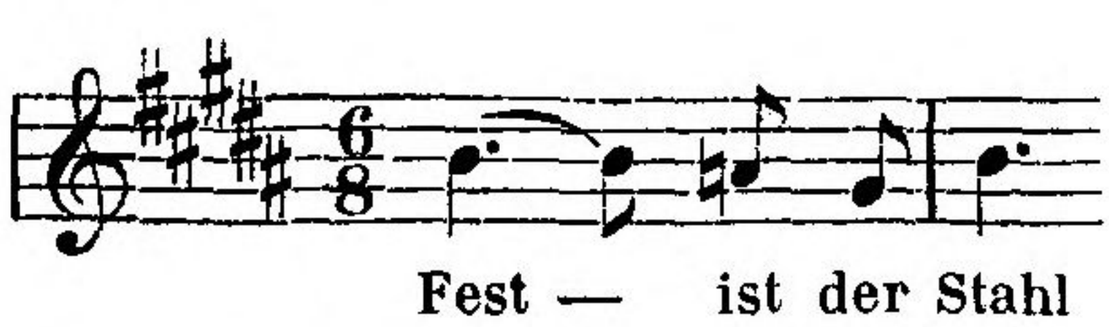


Nach dieser Behandlung müsste die prosodische und accentuelle Analyse folgendermassen aussehen:

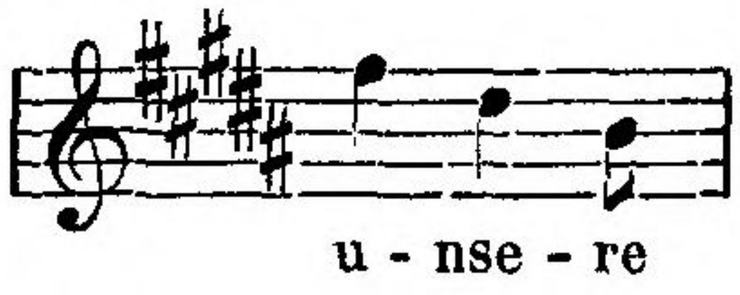
Mägdelein;

Diese stimmt mit der ersten Analyse aber gar nicht überein; *sie ist daher falsch.*

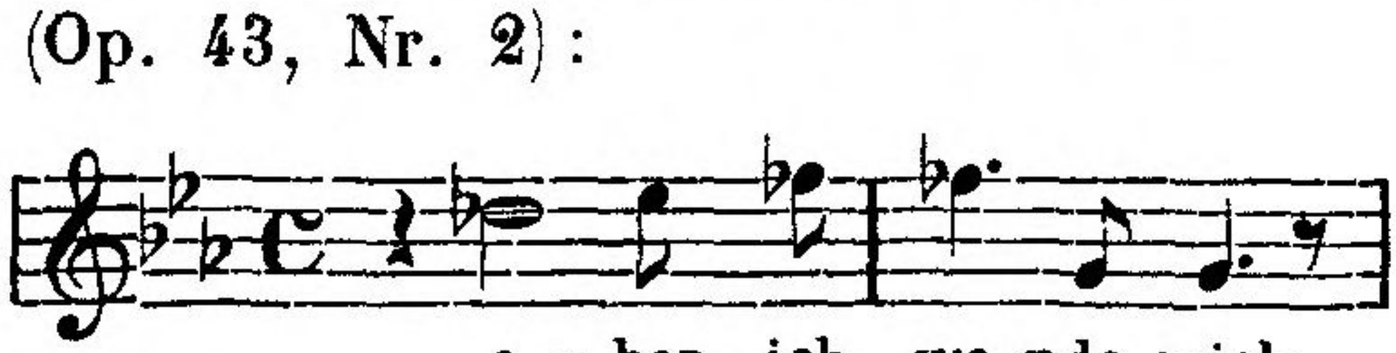
Hübsch declamirt ist einige Takte später in demselben Gesange die Phrase:



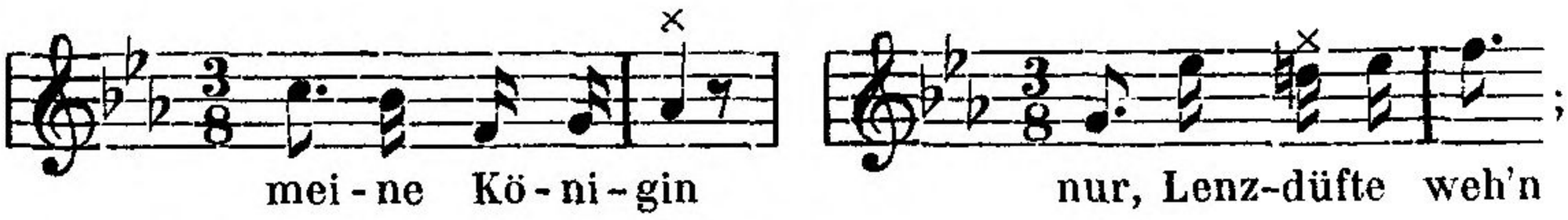
Ebenso unrichtig aber wie das obenerwähnte »Mägdelein« betont *Brahms* in demselben Liede:



Prosodisch fein ist folgender Passus aus *Brahms'* Lied »Die Mainacht« (Op. 43, Nr. 2):

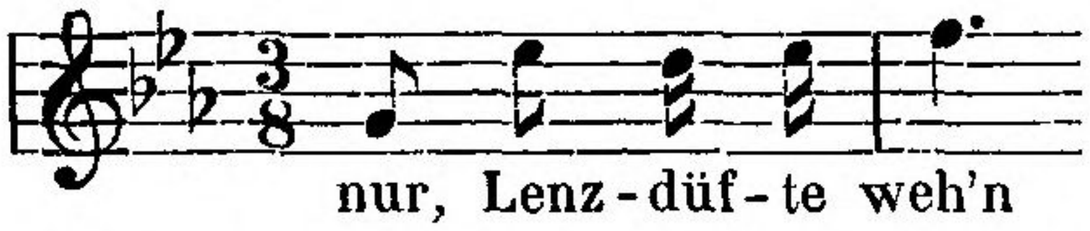


In *Brahms'* herlichem Liede »Wie bist du, meine Königin, durch sanfte Güte wonnevoll!« (Op. 32, Nr. 9) sind der melodischen Schönheit einige richtige Accente geopfert; so z. B. heisst es drinnen:

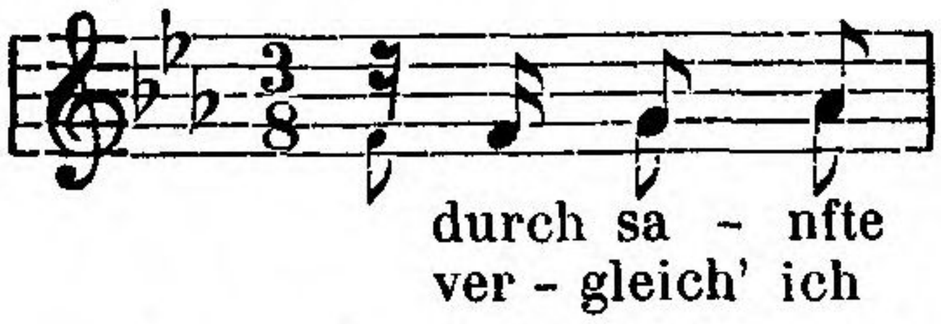


Statt der letzten Betonung wäre besser gewesen:

Da aber die Silben des Wortes »Lenzdüfte« (zumal die lange Silbe »Lenz-«) zu kurz behandelt sind, so könnte es auch heissen:



Aeusserst fein ist im gleichen Liede die melodische Variante, welche die Singstimme gegenüber der Clavierbegleitung aufzuweisen hat.



(NB.: Die heruntergestrichenen Noten bedeuten die Notenwerte der Clavierbegleitung.)

Warum aber ist die erste Sechszehntelpause mit der darauffolgenden Sechszehntelnote zu einer Achtelnote geworden in der vierten Strophe, wo gerade die kurze Silbe »es« einer Sechszehntelnote bedurft hätte (eher als das »durch« der ersten Strophe)?:

Um einem accentuellen Fehler zu entgehen, hat *Brahms* in der zweiten Strophe eine feine rhythmische Veränderung gemacht. Die erste und vierte Strophe haben die rhythmisch indentischen Verse:

»durch sanfte | Güte wonne|voll«[1])

und:

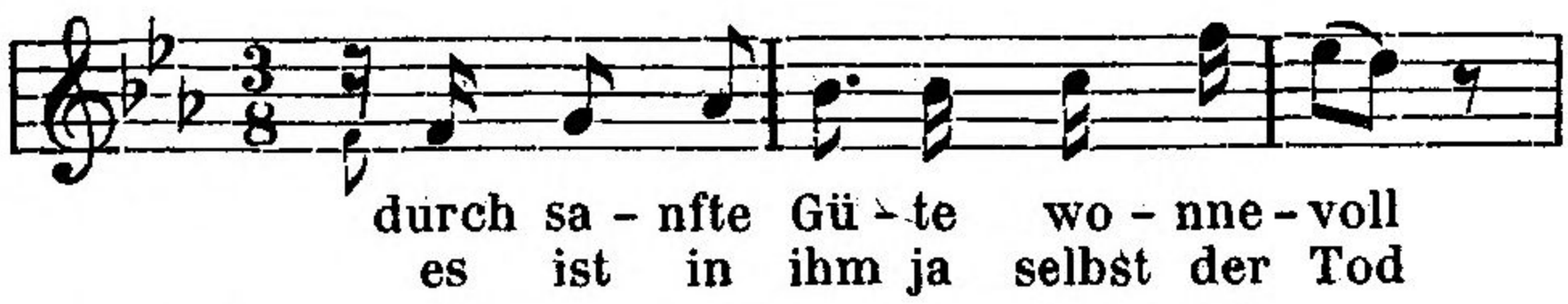
»es ist in | ihm ja selbst der | Tod«

1) Die verticalen Striche bedeuten die Taktstriche im *Brahms*'schen Liede.

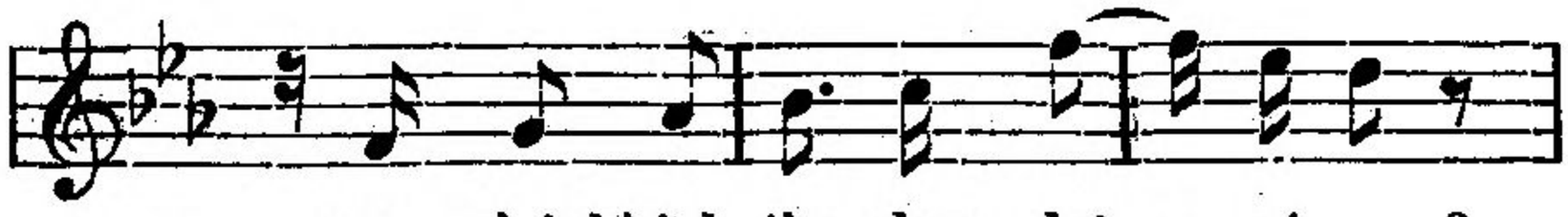
Die analoge Stelle in der 2. Strophe müsste also lauten:

»vergleich' ich | ihn dem deini|gen?«

Der letzte Hauptaccent wäre aber geradezu widernatürlich. Die bei der ersten und vierten Strophe also lautende Phrase:



gestaltete *Brahms*, um den Accent von der Silbe »-gen« auf »dei-« zu verlegen, folgendermassen:



Ein noch ganz der *Schumann*'schen Richtung angehöriger Gesangscomponist, *Theodor Kirchner*, zeichnet sich — mit Ausnahme allenfalls der Lieder Op. 1 — durch prächtige Sprachbehandlung aus, z. B. im Liede »Ich muss hinaus« etc. —

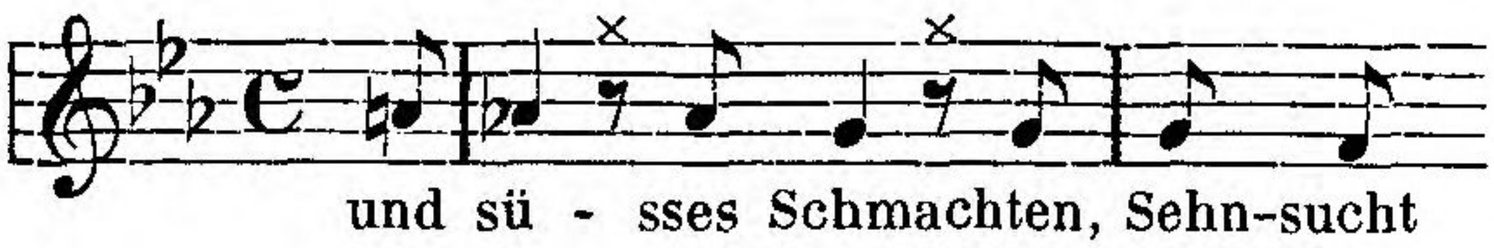
Die Kluft, welche nun zwischen den eben berührten Romantikern mit ihren unmittelbaren Nachfolgern und den Neuromantikern — *Goldmark*, *Jensen*, *Liszt*, *Winterberger* u. A. — liegt, wird durch die Verdienste ausgefüllt, welche auch in diesem Specialfelde *Richard Wagner* zufallen.

Es giebt wol kaum einen Künstler, bei dem jedes Werk einen grossen Fortschritt bedeutet, wie es bei *Richard Wagner* der Fall ist. Nicht nur im grossen Ganzen steht jedes seiner dramatischen Werke als ein ganz eigenartiges, selbstständiges da, sondern auch in Einzelnheiten zeigt sich stete Vervollkommnung, so in der accentuellen und prosodischen Wortbehandlung; die im nächsten Capitel zu besprechenden Satzaccente oder logischen Accente hat *Wagner* von jeher liebevoll berücksichtigt. Die erste Phase der *Wagner*'schen Wortrhythmik und -Prosodik ist die noch grossentheils auf *Meyerbeer*'schen Wegen wandelnde im »Rienzi«, die zweite, welche die Werke »Der fliegende Holländer«, »Tannhäuser« und

»Lohengrin«, und die dritte, welche »Tristan und Isolde«, »Die Meistersinger von Nürnberg« und »Der Ring des Nibelungen« umfassen. —

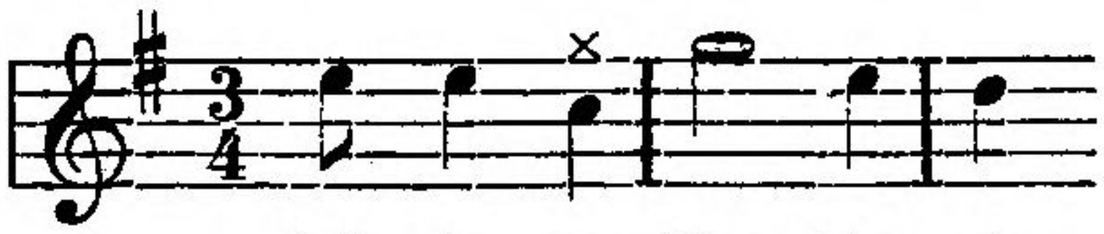
»Rienzi« darf hier wohl übergangen werden. — Ich schreite zur zweiten Phase.

Eine vollkommen oder — bei unserer mehr oder minder nicht ausreichenden Fähigkeit der prosodischen Notirungsweise — doch annähernd genaue Notation der Silbenlängen zu erzielen, war wohl aus mehr als einem Grunde bisher nicht angestrebt worden; um kurze Silben zu notiren, und doch den Rhythmus einer bestimmten Melodie oder Phrase nicht zu untergraben, sind Pausen von grösster Wichtigkeit. Man hat sie nicht geschrieben theils, weil es einem gar nicht darum zu thun war, prosodisch so fein als möglich zu notiren, theils aber, weil es die Befürchtung wachrief, der Sänger werde eine beliebige der durch diesen Vorgang natürlicherweise vermehrten Pausen zum Atemholen verwenden und dadurch entweder der musikalischen oder der textlichen Phrase schaden, letzterer z. B., wenn keine Interpunktion (auch kein Comma) unter der Pause steht, der Gedanke also zerrissen würde. Ja, warum haben denn früher die Componisten nie Anstand genommen, sogar die Silben einzelner Worte grausam von einander zu trennen, allenfalls um der musikalischen Phrase gerecht zu werden oder irgend weche andere Färbung hervorzubringen. Keinem Sänger wird es wohl eingefallen sein, bei jeder solchen Pause zu atmen:

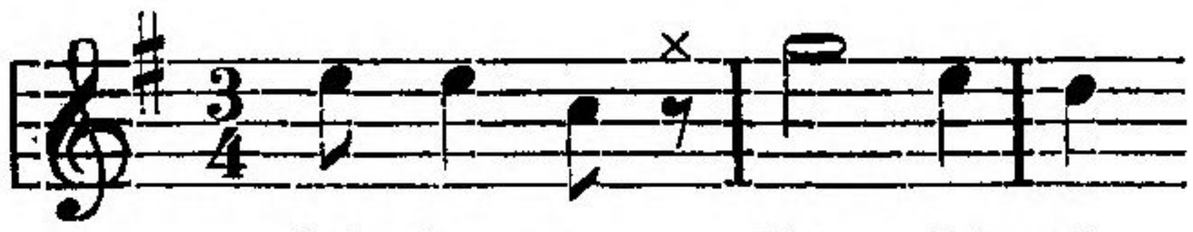


(»Figaro's Hochzeit« von *Mozart*.)

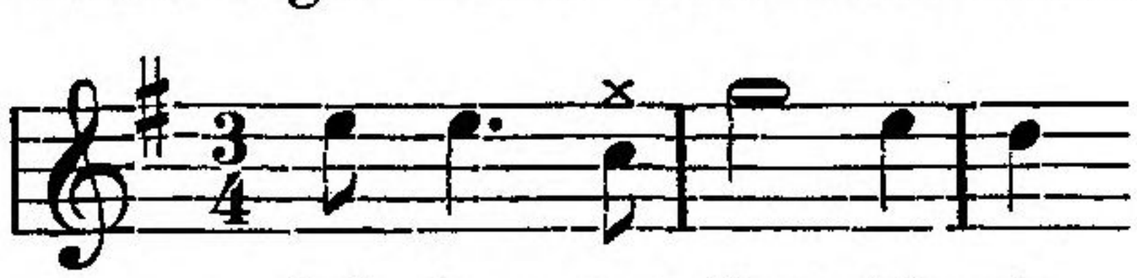
Um wie viel eher kann man also Pausen zwischen einzelne Worte bringen, ohne dieselben, wenn es der Text nicht erlaubt, durch Atemholen unangenehm bemerkbar zu machen. Die Pausen haben eben in diesem Falle nur den Zweck, etwas vom (für die Silbe zu langen) Werte der vorhergehenden Note wegzunehmen. Z. B. heisst eine Stelle aus einem süddeutschen Volksliede:



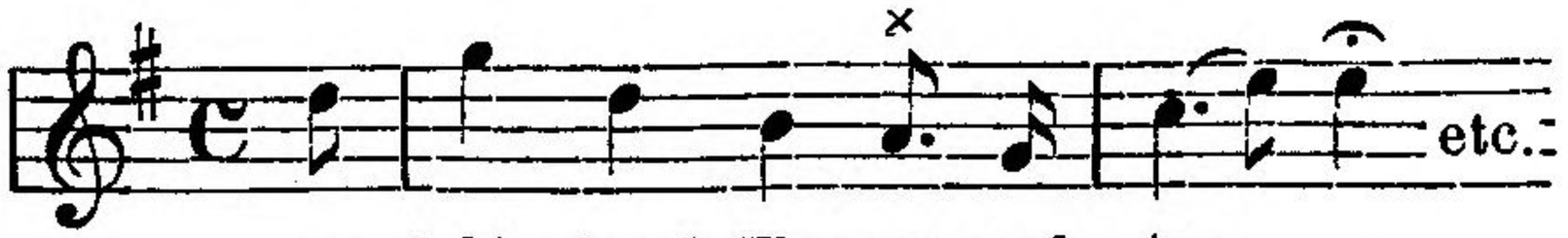
Die kurze Silbe »-ge« ist hier mit einer Viertelnote zu lang belegt im Verhältnisse zu der ebenfalls mit einer Viertelnote belegten langen Silbe »jun-«; die Silbe »-ge« müsste also etwa mit einer Achtelnote belegt werden; der noch übrigbleibende, den Takt ergänzende Theil muss mit einer Pause besetzt werden (in diesem Falle also einer Achtelpause):



Dies hätte aber natürlich nur dann zu geschehen, wenn an der Melodie keine Aenderung vorgenommen werden darf; sonst würde man z. B. die vorhergehende Viertelnote punktiren und die Silbe »-ge« unter eine Achtelnote setzen:

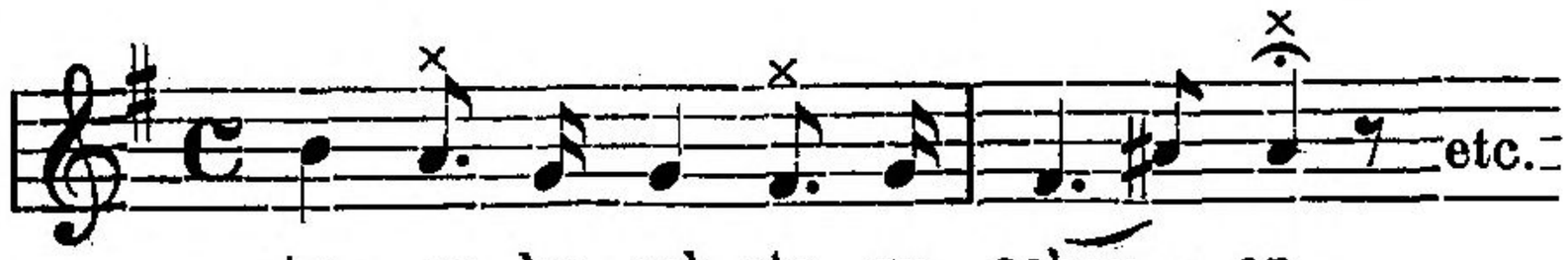


Werden also die Pausen in solchen Fällen nur als Füllwerte angesehen, so ist ihre Anwendung eine vollberechtigte; *Wagner* war aber der erste (m. W.) der diese Manier in Anwendung brachte. Im »Tannhäuser« schwankt er noch zwischen zwei Schreibweisen. So z. B. singt der »junge Hirte« in der 3. Scene des 1. Actes:

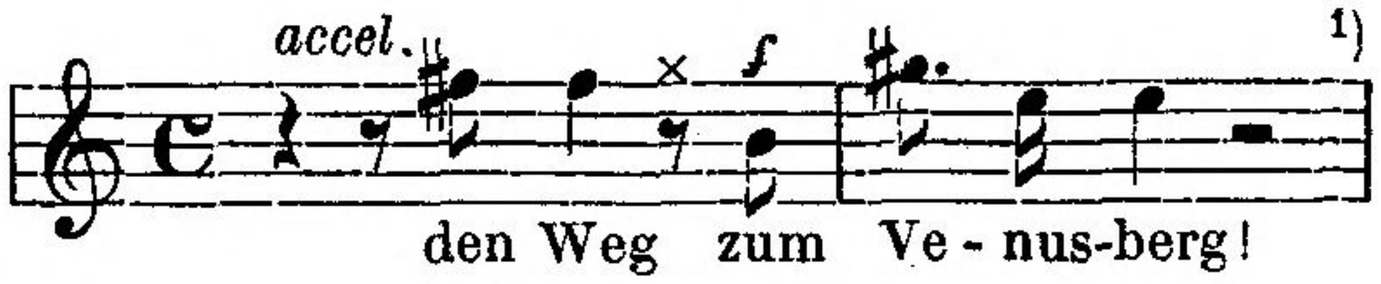


statt:

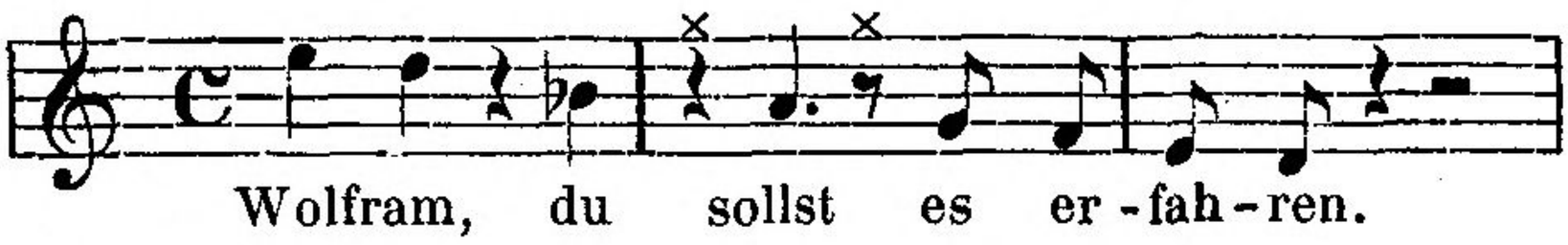
ferners weiter unten:



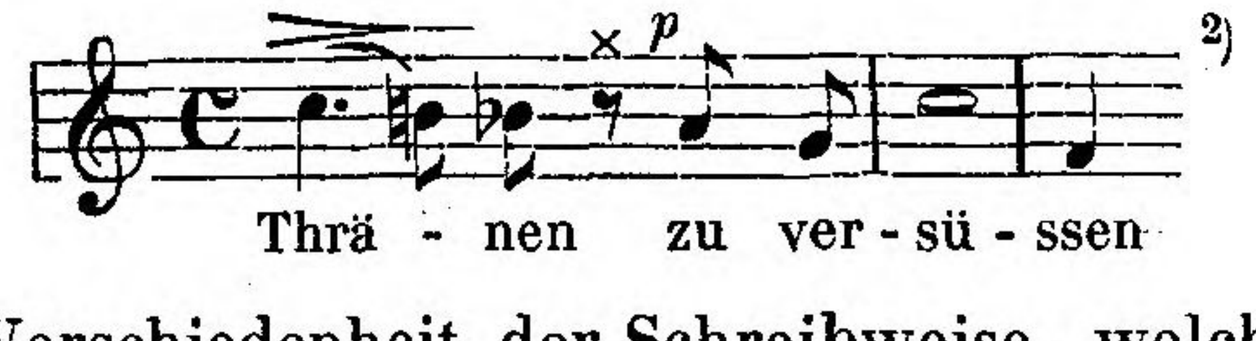
Tannhäuser selbst aber singt in der 3. Scene des 3. Actes (einem der hervorragendsten Musterstücke musikalischer Declamation überhaupt):



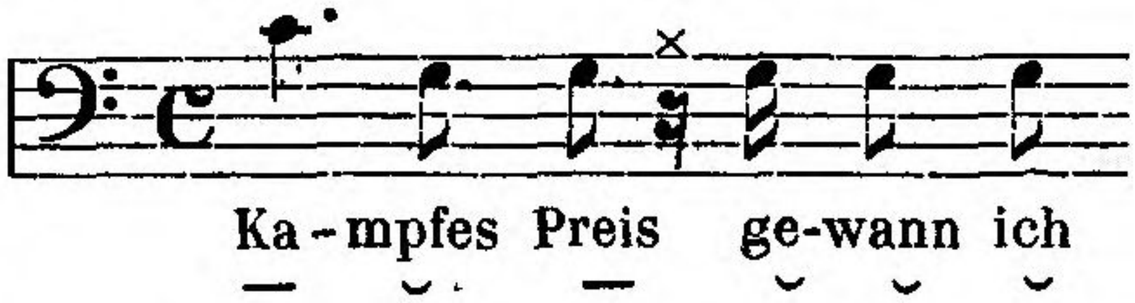
ferner:



und:



Diese Verschiedenheit der Schreibweise, welche noch im »Tannhäuser« waltet, ist im »Lohengrin« ganz abgestreift; ein Beispiel, welches den Eifer sogar zu weit treibt, ist (I. Act, 1. Scene; der König):



»Preis« ist eine lange Silbe und hätte ganz gut mit einer punktirten Achtelnote belegt werden können. (Ursprünglich bedeutete allerdings diese Sechszehntelpause nur ein Wegneh-

---

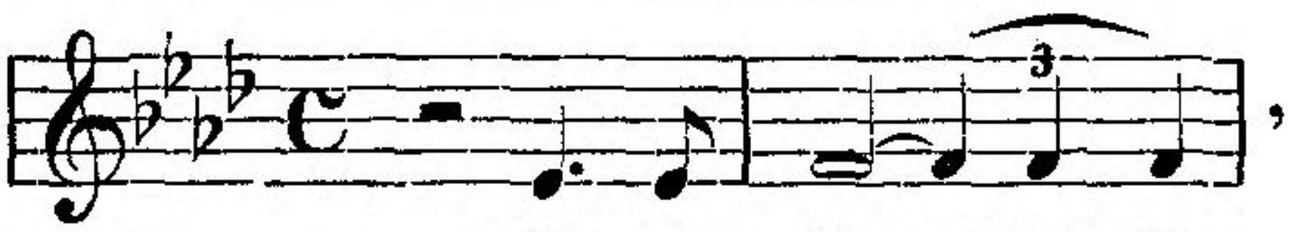
1) Diese Achtelpause kann allerdings auch andere als nur prosodische Gründe haben, vielleicht um gewissermassen neue Kräfte zu sammeln vor der grossartigen Eröffnung des verzweifelten Entschlusses »zum Venusberg!«

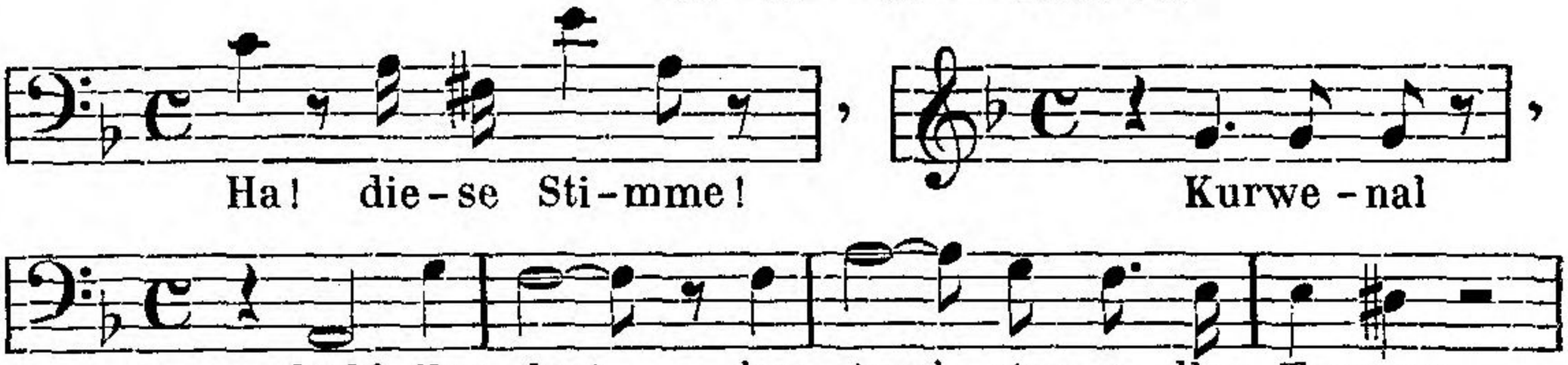
2) Auch noch der vereinzelte (wenn auch durch die vorhergehende ganze Note sehr gemilderte) Fehler, dass eine unbetonte Silbe auf den besten Takttheil fällt (Silbe »-sen«).

men von der folgenden mit einer Achtelnote zu lang notirten kurzen Silbe »-ge«).

Vorzügliche Beispiele aus »Lohengrin« wären noch: Clavierauszug von *Uhlig*[1]), S. 97, 11. und 12. Takt, S. 216; 1. Takt etc. Die Pause als Interpunktion, wie sie unzähligemale bei *Wagner* vorkommt, gehört nicht hieher, sondern fällt erst in das Gebiet des nächsten Capitels.

Geradezu meisterhaft ist bereits die Wortprosodik (von der Rhythmik ganz zu schweigen) in »Tristan und Isolde«. Beispiele wie die folgenden sind Beweise dafür:

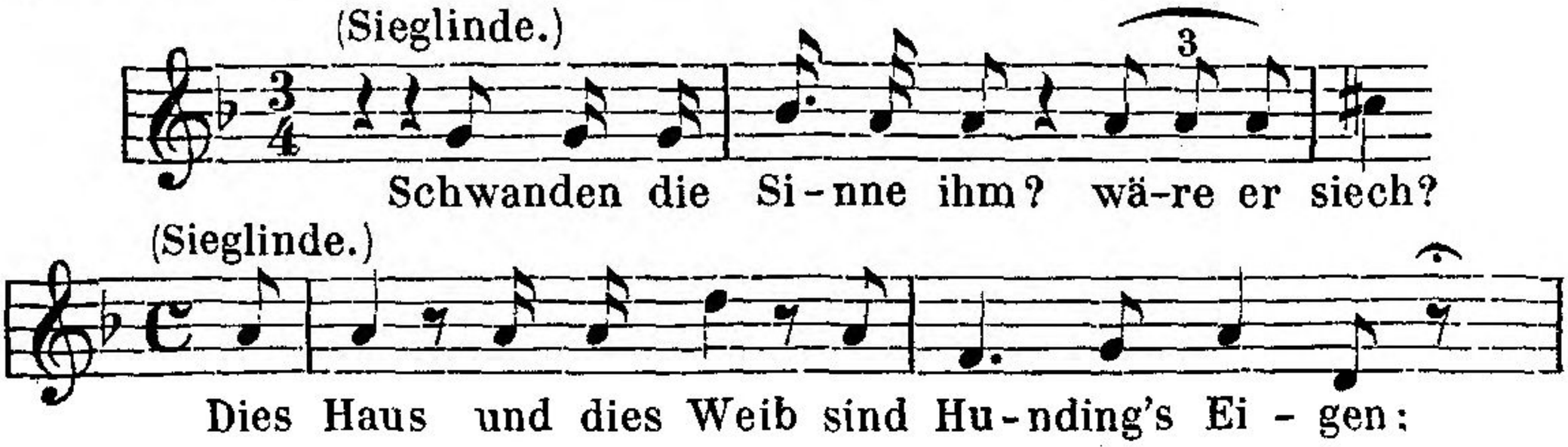




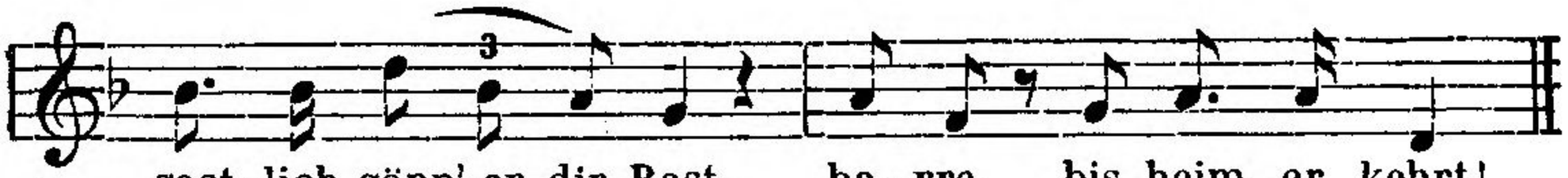
u. v. A.

Die höchste Vollendung aber erreicht *Wagner* in der Nibelungentrilogie. —

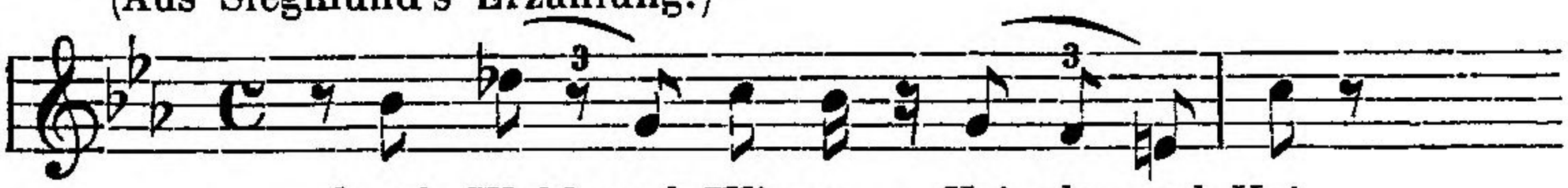
Stellen wie die folgenden aus dem ersten Abende der Trilogie — »Die Walküre« — sind das Vollendetste, was an Notirungen der einzelnen Worte und der rhythmischen Verbindung bei der Unvollkommenheit unserer Notirungsweise geleistet werden kann.



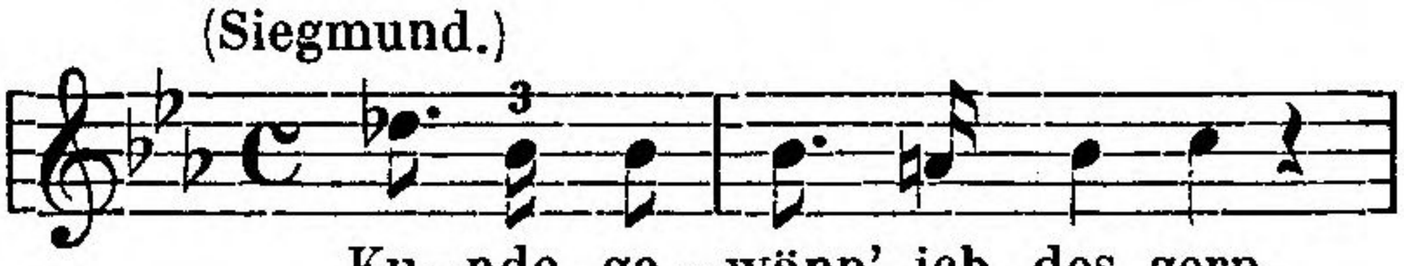
1) Leipzig, Breitkopf und Härtel.



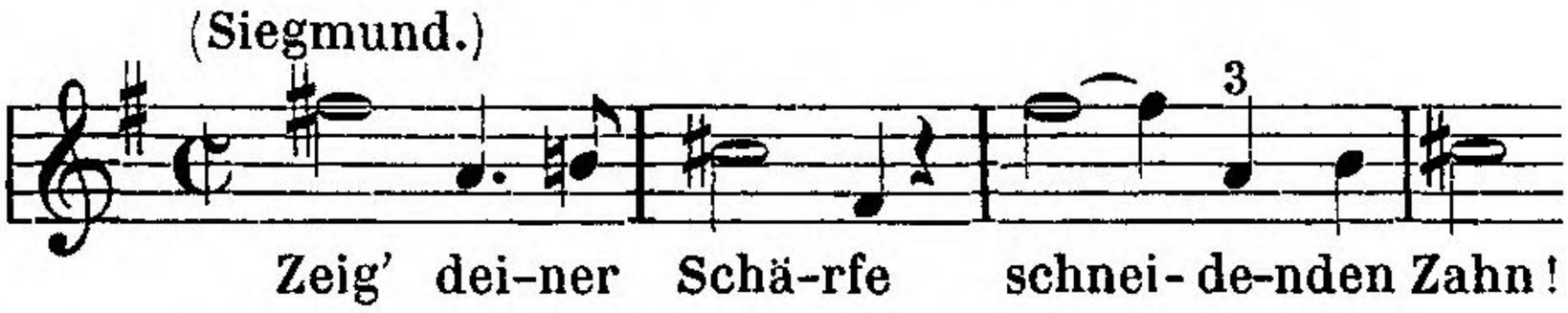
(Aus Siegmund's Erzählung.)



(Siegmund.)



(Siegmund.)

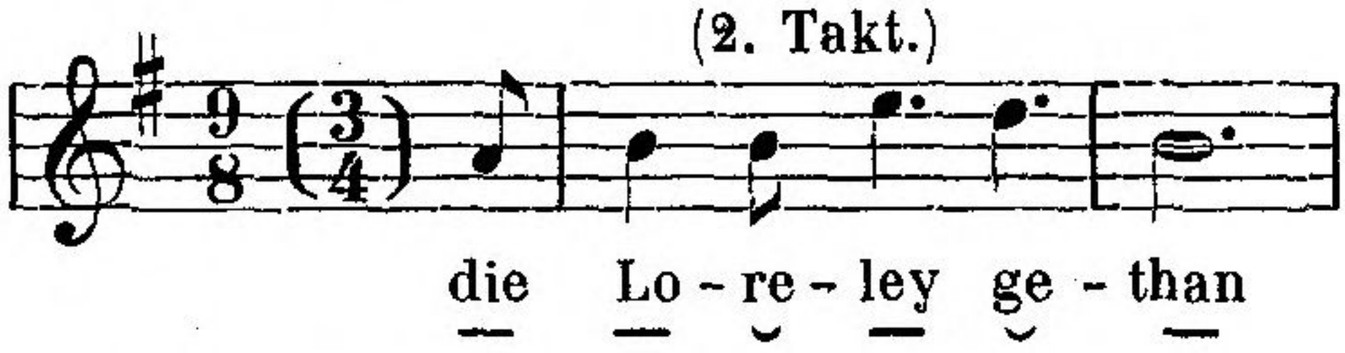


Aus dem letzten Beispiele geht hervor, dass *Wagner* sogar die rhythmische Proportion seiner Melodie der Richtigkeit der Sprachbehandlung opfert; er bringt sogar dadurch noch Leben in die sonst monotone Melodik. Köstlich ist die Ironisirung unserer früheren schlechten Declamation in der Gestalt *Beckmesser*'s in *Wagner*'s »Meistersinger« (zumal im 2. Acte).

Alle bisher angeführten Beispiele von *Wagner* sollen nur die Prosodik und Accentuation des einzelnen Wortes (ohne logische Bedeutung) beleuchten. Alle Neuromantiker — wir finden unter den Gesangscomponisten wohl fast nur Liedercomponisten — sind dem Beispiele *Wagner*'s (allerdings nicht bis in die feinsten Details) gefolgt, so vor Allen *A. Jensen*. Seine Sprachbehandlung hat sich fortwährend und bis in seine letzten Werke verbessert. Ein Muster in dieser Hinsicht ist *Jensen*'s »Dolorosa« (Op. 30). Wenn wir in *Jensen*'s Gesängen nicht durchaus die *Wagner*'sche Notirungsweise in ihrer ganzen Detailirtheit finden, so trägt daran vielfach der bei *Jensen* vorwaltende Gebrauch der rhythmisch gebundenen »Tanzmelodie« Schuld, wie sie vor *Wagner* allgemein und ausschliesslich existirte. Diese ist bei *Franz Liszt* ganz aufgelöst, auch in seinen Gesängen mit Pianofortebegleitung. *Liszt*'s Intention

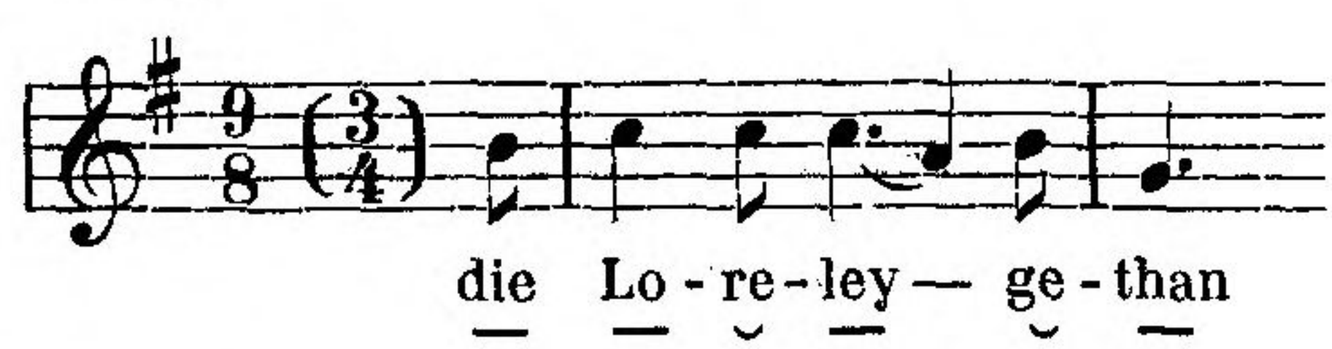
ist offenbar eine der *Wagner*'schen analoge, nämlich nicht eine Melodie mit zufällig eingefügten Worten, sondern eine melodisch tönende Sprache zu bieten; die bei *Liszt* öfter angewandte Bezeichnung »gesprochen« (z. B. in der »Loreley«) gibt allein schon dafür Zeugniss. Die Silbenbehandlung ist bei *Liszt* im Ganzen feinsinnig und doch noch lange nicht consequent. Vergleichen wir einmal die Takte 2 und 4 auf S. 9 der *Liszt*'schen »Loreley«[1])!:

(2. Takt.)

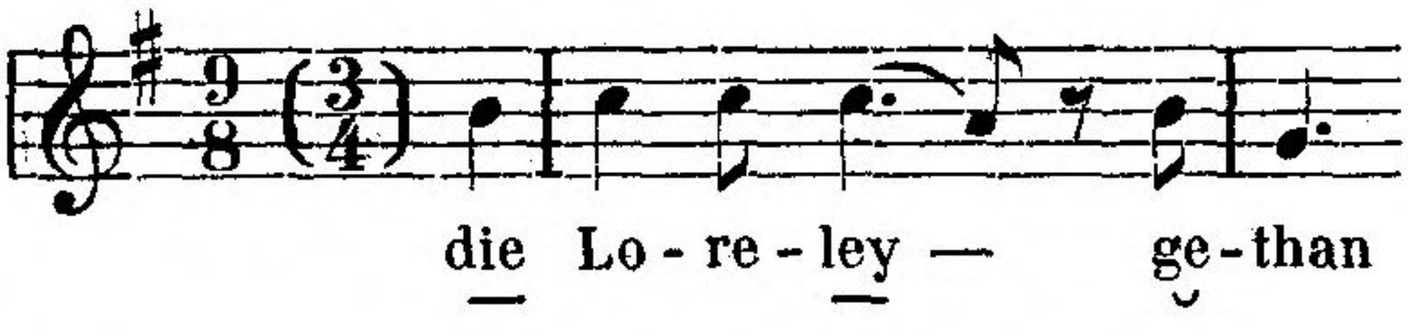


ist accentuell ganz richtig, aber prosodisch falsch, da die kurze Silbe »ge-« mit demselben Notenwerte belegt ist als die lange Silbe »-ley«. —

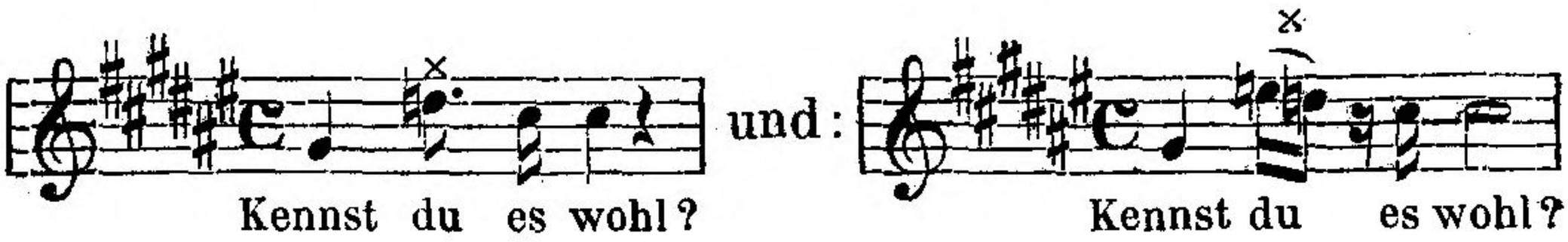
Im 4. Takte sind dieselben Worte wie folgt behandelt, und zwar richtig:



Noch besser wäre vielleicht gewesen, um die Silbe »-ley« nicht zu sehr zu dehnen, andererseits, um »die« nach Gebühr zu verlängern:



Eine Stelle aus »Mignon's Lied« von *Liszt* ist auch im Widerspruche mit einer kurz darauffolgenden (S. 4, Takt 4 und 5):



1) Leipzig, C. F. Kahnt: »*F. Liszt*'s gesammelte Lieder«, Nr. 10.

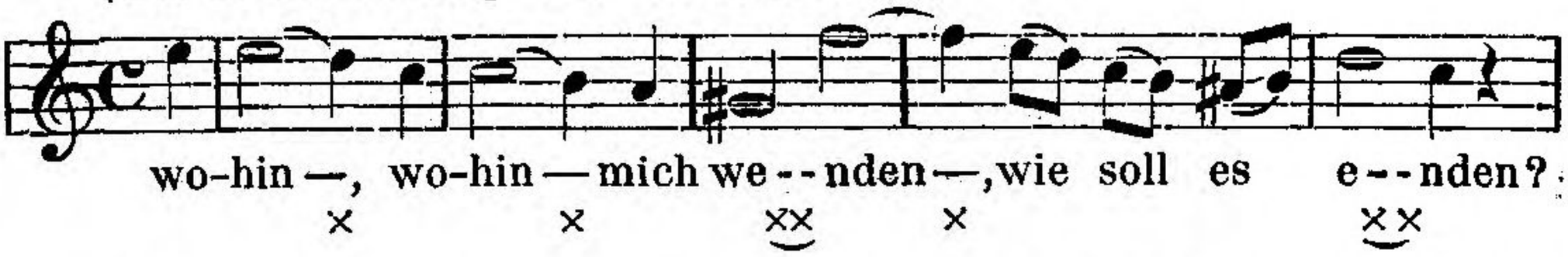
Warum identificirt *Liszt* die prosodische Länge der Silbe »du« hier mit 𝅗𝅥., dort aber mit 𝅗𝅥 (♩.)? —

Ich wiederhole ausdrücklich, dass alle bisher angeführten Beispiele nur der Silbenprosodik und der Accentuation der Silben untereinander im Worte gelten, so dass meine Untersuchungen bisher nur einen durchaus musikphilologischen Charakter haben konnten; jede andere — etwa rein ästhetische oder gar persönliche — Auffassung ist also hier ausgeschlossen.

Noch ein Gebiet wäre hier zu berühren, welches sich auf die musikalische Behandlung des einzelnen gesungenen Wortes bezieht; es ist das Unter-die-Noten-Schreiben des Textes. Dass jede Silbe unter die Note geschrieben wird, auf welche sie gesungen wird, ist wohl selbstverständlich; ebenso, dass in Folge des grösseren Raumes, welchen in einzelnen Fällen die Noten (wenn es z. B. mehrere sind, die auf eine Silbe zu singen sind) im Vergleiche zu den einzelnen Silben einnehmen können, die betreffenden Silben mit je einem längeren Striche verlängert werden, und dass Silben eines Wortes, welche durch ebensolche Zufälligkeit im Notensysteme zu weit von einander gerückt werden mussten, durch kleine Verbindungsstrichelchen als zusammengehörig bezeichnet werden.

Ein Beispiel für alles soeben Erwähnte wäre folgendes:

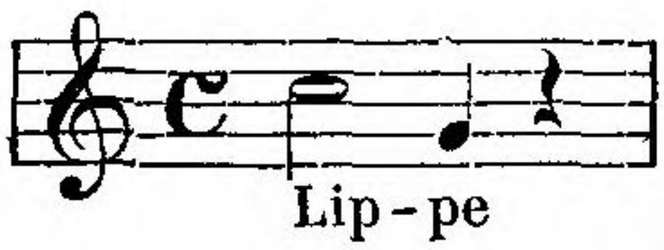
(Aus »Hans Heiling« von *H. Marschner*.)



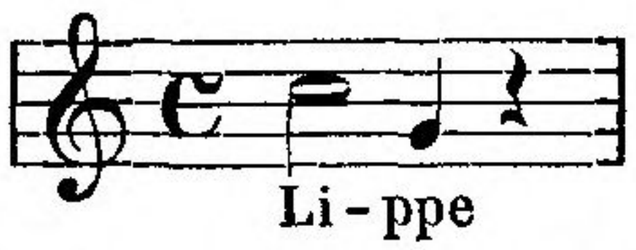
Die Interpunktionen müssen natürlich nach den Strichen gemacht werden; früher haben sie ja weder Sinn noch Zweck. —

Nun aber entsteht die noch viel zu wenig ventilirte Frage, wie die Silbentheilung bei manchen Worten zu geschehen hat. Ich meine hier die Worte mit verdoppelten Consonanten wie *ff*, *ll*, *mm*, *nn*,, *pp*, *rr*, *ss*, *tt*. Alle Worte, wo diese Verdoppelungen nicht am Ende vorkommen wie in Schi*ff*, to*ll*, Sta*mm*, ka*nn*, kna*pp*, He*rr*, Has*s*, Schu*tt* etc.,

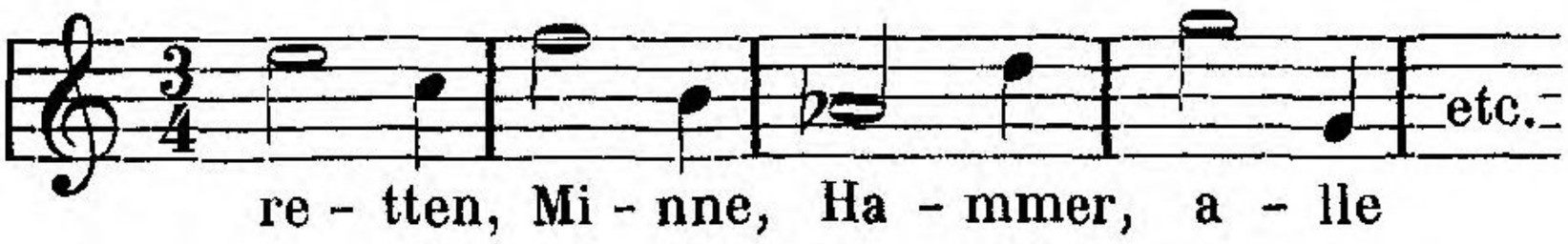
werden abgetheilt, indem man einen der beiden gleichen Consonanten zur vorhergehenden, den anderen zur folgenden Silbe zieht, also: Schlep-pe, Rat-te, Hal-le etc. Nun aber entsteht die Frage, ob diese Theilung in den Gesangsnotationen auch berechtigt und ob sie nicht etwa gar ganz falsch sei. Es ist eine alte Singregel, dass stets der Vocal den Ton zu tragen habe, und erst dann der demselben folgende Consonant einzusetzen hat, wenn der über der betreffenden Silbe notirte Notenwert zu Ende ist, da ein Consonant nie mit einem wirklich klangvollen Tone hervorgebracht werden kann; eine Notation wie diese wäre also falsch:



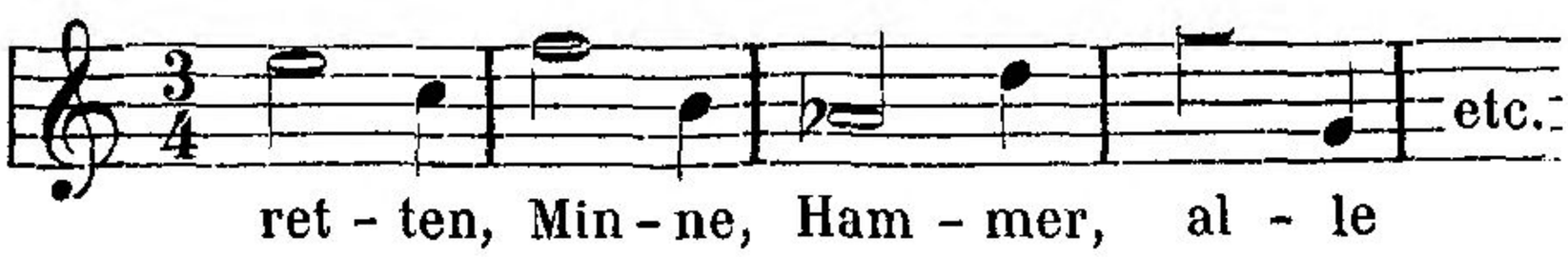
; es müsste heissen:



Man könnte wohl einwenden, dass ein guter Sänger ohnedies wisse, dass er nicht den Consonanten weit vor Eintritt des nächsten Tones artikuliren dürfe. Dies ist aber kein stichhaltiger Grund. Da wäre es am Ende auch gar nicht nötig, die Taktart vor ein Stück zu setzen, da man ja ohnedies aus der Anordnung und Anzahl der Notenwerte sich dieselbe berechnen kann. Nach dieser Logik würde überhaupt die Vollständigkeit und Richtigkeit gar manches Momentes vernachlässigt, und dem Selbstgefühle des ausübenden Künstlers zu viel Spielraum gegeben werden. Nach meiner Ansicht soll der Componist so viel von seinen Intentionen zu Papier bringen als überhaupt aufzuschreiben und mit Zeichen verständlich zu machen möglich ist, so dass wenigstens der mechanische Theil der Ausführung eines Tonstückes wie ein mathematisch erreichbares Resultat notwendig erfolgen muss. Schreiben wir also richtiger!:

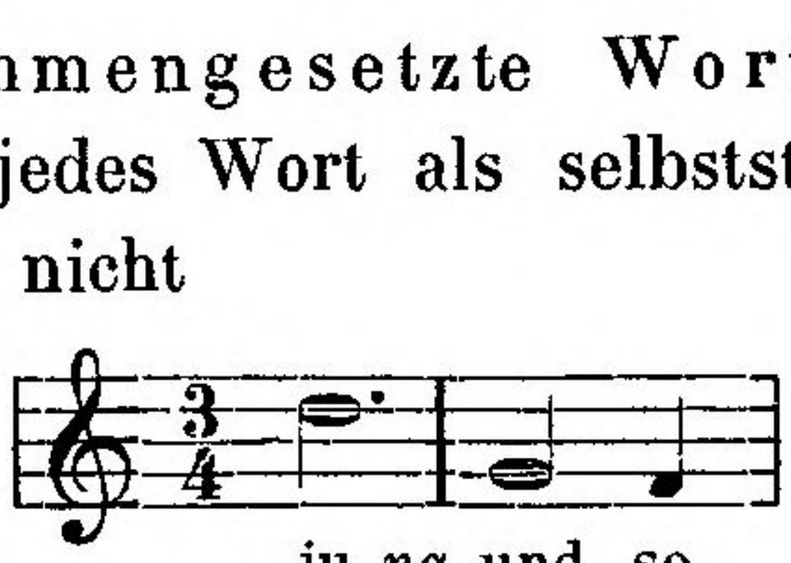


und nicht:



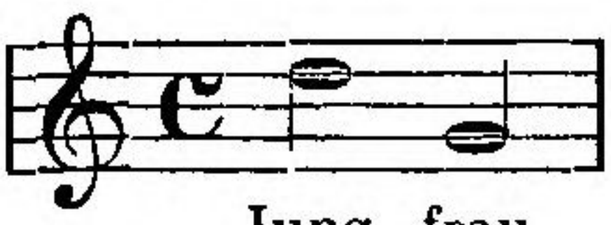
Dies bezieht sich aber nicht nur auf die Doppelconsonanten, sondern auch auf alle anderen Gruppirungen von Consonanten ausser den zusammengesetzten Consonanten, welche doch nur einen Elementar-Consonanten repräsentiren (wie *sch*, *ch*, *ph* etc.) und ohnedies unter keinerlei Umständen getrennt werden können. Es wird also auch heissen müssen:

Nur zusammengesetzte Worte wären ausgenommen; da wird jedes Wort als selbstständig betrachtet, und da man ja auch nicht

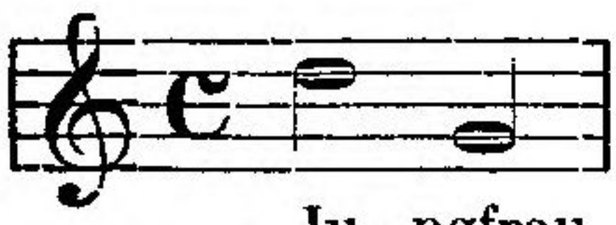


schreibt,

so wird man auch:

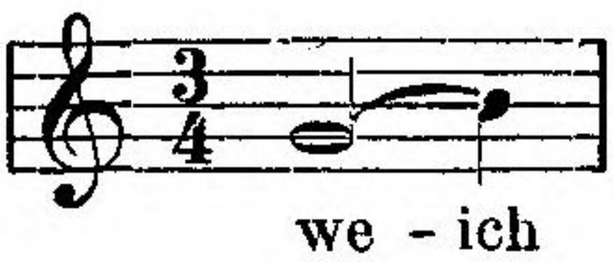


und nicht:

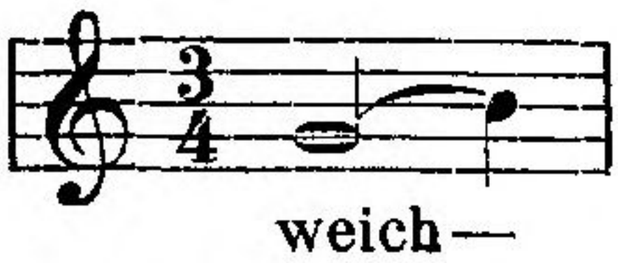


schreiben.

Beim Worte »Felsen« z. B. müssen die beiden Consonanten *l* und *s* in einander übergehen, beim Worte »Jungfrau« müssen sie sogar getrennt werden, denn sonst müsste die Zusammensetzung aus den Nichtworten »jun« und »gfrau« stattgefunden haben. Man trennt ja auch Diphtonge nicht; man notirt nicht:



, sondern:

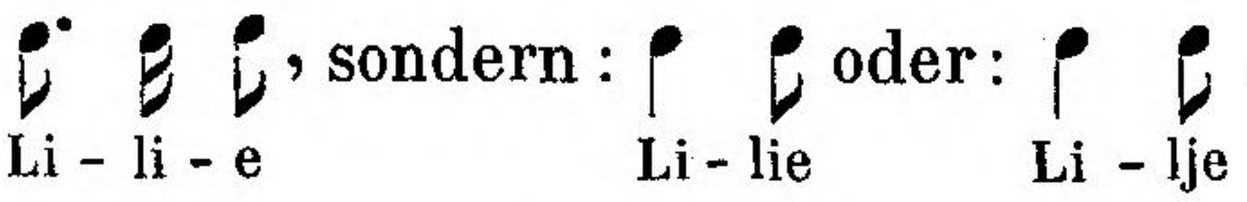


.

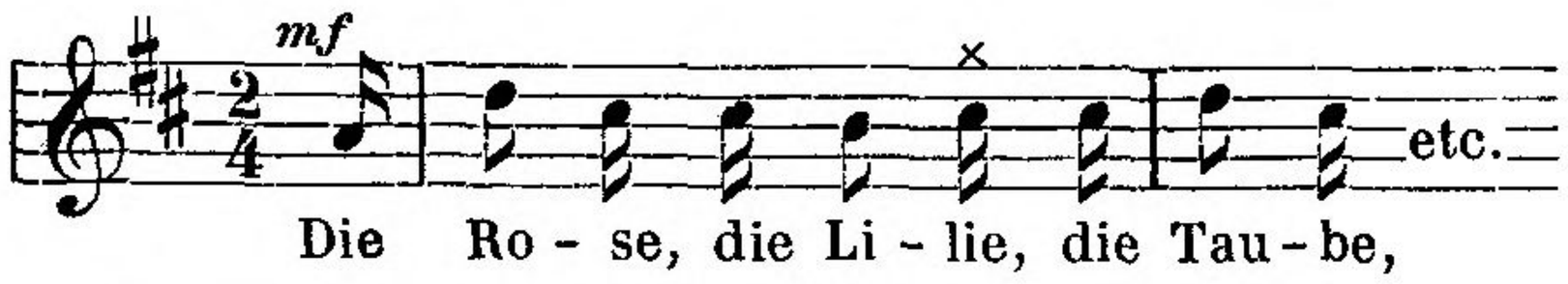
Nebeneinanderstehende Vocale dürfen wohl getrennt werden, aber nur im selben Falle wie oben die Consonanten, wenn sie nämlich zufällig durch Zusammensetzung zweier Worte aneinanderstossen, wie im Worte »Seeinsel«, welches nicht »Se-einsel« sondern selbstverständlich »See-insel« zu theilen ist. Die Analogie ist ganz klar. —

Noch zu erwähnen ist der Buchstabe »*i*«. Dieser wird mitunter als Consonant behandelt, indem man ihn mit dem Consonanten »*j*« identificirt. So wird allgemein das Wort »Lilie« als ein nur zweisilbiges im Gesange gebraucht.

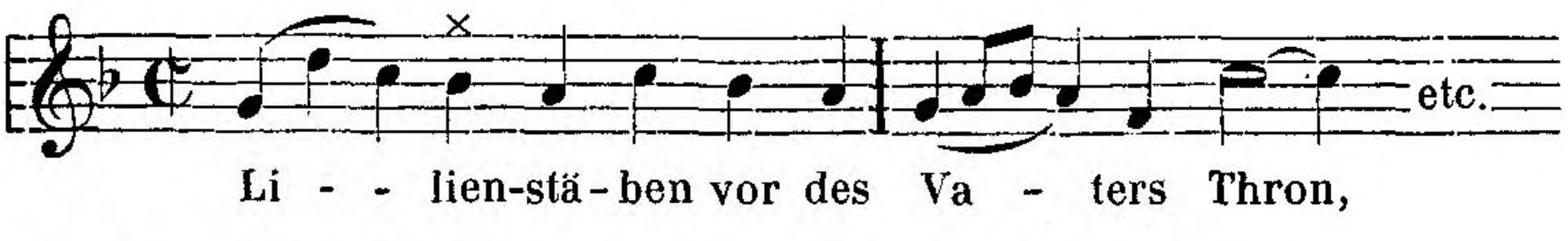
Schumann und viele Andere notiren nicht:



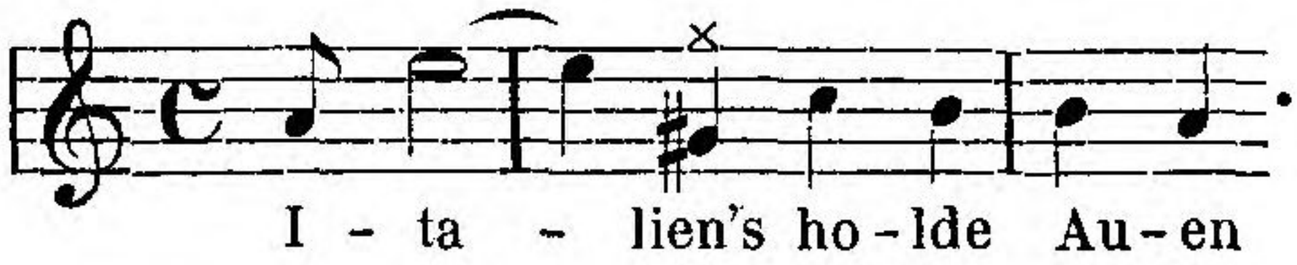
z. B. im Liede »Die Rose, die Lilie« aus dem Cyclus »Dichterliebe« (Op. 48), Nr. 3:



ferner *Robert Franz* im Liede »Ave Maria« (Op. 17, Nr. 1):



Ein anderes Beispiel ist in *Wagner*'s »Tannhäuser«:



Was nun die Sprachbehandlung bei Coloraturgesängen betrifft, so darf man dieselbe nicht mit dem Maassstabe der eben behandelten Details messen. Im Coloraturgesange entäussert sich die menschliche Stimme ihrer charakteristischesten Qualitäten; Wort und Gefühlsausdruck werden Nebensache, Kehlenvirtuosität Hauptsache; die menschliche Stimme wird zum Instrumente; sie arbeitet also in einem ihr von Natur ganz fremden Gebiete und ist allenfalls einem Messer vergleichbar, dessen Hauptcharakteristikon doch stets die Schneide (als notwendigster Bestandtheil eines Schneideinstrumentes) ist, welches man ausschliesslich zum schaufelartigen Auffassen der Speisen gebraucht, es also seinem Hauptzwecke entfremdet. In solchen Fällen wird man auch nicht viel darnach fragen, ob die Schneide scharf oder stumpf ist, man wird sie sogar

ganz entbehren können. Ebenso wird man bei der ihres Hauptzweckes beraubten menschlichen Stimme nicht nach den Mitteln zu diesem Zwecke — nach den Worten fragen. Es ist ja selbstverständlich, dass eine mathematisch genaue Prosodik — soll sie nicht dem Sänger hemmend in den Weg treten — bei Coloraturgesängen kaum möglich ist. Wir haben sie also vom declamatorischen Standpunkte gewissermassen als — wenn ich so sagen darf — selbstständige Cadenzen zu betrachten, welche sich als rein musikalische Phrasen ebenso jeder philologischen Betrachtung entziehen wie jene auf Seite 17 und 18 dieser Schrift behandelten Schlusscadenzen. Die dort gemachten Bemerkungen, die beiläufige Rücksichtnahme auf lange und kurze Silben betreffend, gehören auch hieher; ich halte also eine Wiederholung derselben für unnötig. (Ueber die theilweise Berechtigung der Coloratur siehe das nächste Capitel!)

Alles, was ich bisher über die compositorische Behandlung des aus kurzen und langen Silben zusammengesetzten Wortes gesagt habe, gilt natürlich nicht nur für den Einzelgesang, sondern auch für den Zwei-, Dreigesang u. s. w. und für den Chor. Glänzende Beispiele für declamatorische Chorbehandlung weisen die Werke *R. Wagner*'s auf, z. B. der gemischte Chor in *A*-dur (»Welch' holde Wunder!«) im ersten Acte des »Lohengrin«, nicht minder die Chöre des zweiten Actes, dann vor Allem die Chöre in »Die Meistersinger von Nürnberg« u. s. w. Die declamatorische Bedeutung der *Wagner*'schen Chöre voll zu würdigen, behalte ich mir für das nächste Capitel vor.

Schliesslich komme ich denn — anknüpfend an das S. 59 notirte Schema der Schicksale der musikalischen Declamation auf den für jede Kunstentwickelung passenden Satz, der mir auf das Treffendste das historische Auf- und Abwärts zu charakterisiren scheint: Wie jede Kunst, also auch die Musik im grossen Ganzen, so hat auch das detailirte Gebiet der letzteren, die musikalische Declamation, ein gewisses sozusagen systematisches Wiederkehren mancher lange früher schon dagewesenen Perioden zu verzeichnen, welches wir

kurzweg mit dem Begriffe der Wiedergeburt verbinden, indem wir es »Renaissance« nennen. Eine identische — also vollkommene — Wiederkehr kann es nicht sein, denn ein Nicht-mehr-weiter-schreiten-können giebt es in der Kunst nicht, so wenig wie in der Zeit: die Kunst schreitet immer weiter, aber — um es bildlich zu bezeichnen — in einer Art von Spirale: sie scheint nur auf den früheren Punkt zurückzukommen, lenkt aber ihre kreisartige Bahn immer um ein Beträchtliches über den Punkt hinauf, welchen sie früher einnahm [1]). Dies ist der Weg jeder Kunstentwickelung!

---

2. Capitel.

Verhältniss logischer Wortverbindungen zur Musik.

Natur [2]) ist der Urausdruck aller wahrhaftigen Existenz, also auch der Kunst. Diese kann daher nur aus Natur, nie aus Nicht-Natur hervorgegangen sein, denn Alles, was gegen die Natur ist, muss uns missfallen, und echte Kunsterscheinungen missfallen uns nie. Die Sprache, das beste und allgemeinste Hilfsmittel der Menschen, sich gegenseitig zu verständigen, muss als ihre Mutter das Denken, als dessen Mutter wieder das Fühlen anerkennen. Sprache ohne vorhergegangenes Denken ist ebenso ein Unding wie ein Sohn ohne vorhergegangene Mutter. Versucht man also, Worte ohne logischen Zusammenhang nebeneinanderzustellen und sie dann

---

1) Vergleiche das declamatorische Verhältniss *R. Wagner*'s zu den alten Volksgesängen der Deutschen im 14., 15. und 16. Jahrhunderte, Seite 32 d. Schr. ff.

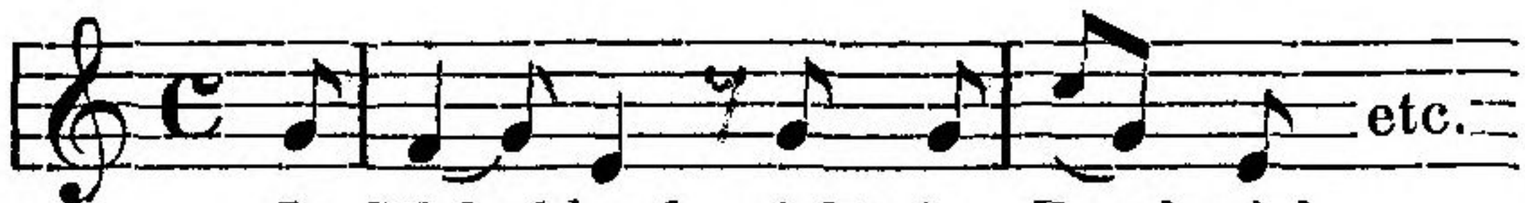
2) Es gilt mir hier gleichviel, ob verschiedene Leser dieses Wort verschieden, sei es im theïstischen oder atheïstischen Sinne, oder etwa mit den Voraussetzungen einer endlichen oder unendlichen Substanz deuten; Natur im weiten Sinne ist doch schliesslich alles Das, was die Fähigkeit besitzt, zu sein (also Alles, was ist und sein kann, sei es durch Schöpfung oder Selbstentstehung oder von Ewigkeit her).

zu lesen, so wird die Art und Weise des Lesens keinen anderen Eindruck machen, als wenn man die Zahlen 1 bis 100 der Reihe nach aufzählt; man kann ein solches Vorgehen mit Recht mechanisch oder automatenartig nennen. Erst, wenn der Geist des Menschen die Worte als Ausdrucksmittel seines Denkens und Fühlens gebraucht, sie nach logischen Gesichtspunkten ordnet und das Resultat auch stylistisch geniessbar macht, dann tritt die Sprache aus der ihrer Existenz widersprechenden Nicht-Natur, d. i. aus dem Gebiete geistloser Mechanik, in das Gebiet phantasievoller Geistesthätigkeit. Je nach der Bedeutung, welche dieses oder jenes Wort im stylistischen Zusammenhange gewinnt, richtet sich die grössere oder geringere Betonung oder Nichtbetonung der verschiedenen Worte. Den Inbegriff dieser Betonungsart, welcher die rein mechanische der Rhythmik gerade entgegensteht, fasse ich mit dem Namen »logischer Accent« oder »Satzaccent« zusammen. Dieser Begriff überträgt sich auch selbstverständlich auf die gesungenen Sätze. Ein geschriebener oder gedruckter Satz kann oft in ganz falschem Sinne aufgefasst werden, was aber vermieden würde, wenn er vom Verfasser desselben mit den notwendigen Accenten gesprochen würde. Es ist aber kaum möglich, dass ein — wenn auch nur geschriebener, also nicht gesungener — Satz, der wirklich geschickt in Musik gesetzt ist, missverstanden wird; jedenfalls hat die Musik durch ihre vielseitigen rhythmischen Notationsmittel die einzige Möglichkeit in Händen, Manches richtig verstehen zu lernen, was ohne sie meist falsch verstanden wurde. Allerdings kann aber durch sie andererseits der vernünftige oder wahre Sinn eines Satzes ganz verändert, ja sogar in's Gegentheil verkehrt werden, wenn die Rhythmik ungeschickt oder rücksichtslos behandelt wird.) Wenn auch beim Lesen musikalisch falsch behandelter Sätze die Interpunktionen oft aus der Verlegenheit helfen, so muss das blosse Anhören derselben doch beirren. Wenn z. B. der Satz:

»In Welschland, nicht in Frankreich fand er den theuren Sohn.«

folgendermassen in Musik gesetzt wird:

so wird der Sinn des Satzes gerade in das Gegentheil verwandelt. Wer den Satz nur hört, vernimmt einen falschen Inhalt; wer ihn sieht, wie er oben notirt ist, wird den sogar für das Auge störenden Fehler wenigstens gleich bemerken. Der Satz hätte also vielleicht so lauten müssen:



Wenn auch nicht immer das Gegentheil des vom Dichter Beabsichtigten durch schlechte musikalische Declamation erzeugt wird, so kann doch leicht entweder irgend ein anderer als der beabsichtigte Sinn herauskommen, oder doch wenigstens etwas geändert werden, was — wenn auch nicht am Sinne des Ganzen stört — an und für sich falsch aufgefasst ist. Die Interpunktionen, an denen unsere Sprache so reichhaltig ist, geben doch hinlänglich Andeutung, um arge Missverständnisse vermeiden zu können; sind sie aber nicht vermieden, so wird beim blossen Anhören einer solchen fehlerhaften Gesangsphrase der Hörer sich entweder einen anderen Begriff von der Intention des Dichters machen oder im günstigsten Falle, die verdiente Schuld auf den Componisten schieben. Wenn er sie nur verdient! — Irgend eine Oper z. B., in welcher die wichtige Scene vorkommt, wie ein blinder Mann, der im Besitze eines Weibes und eines Sohnes ist, plötzlich durch des Arztes Hand sehend wird, enthält an dieser Stelle den von Jenem an Weib und Sohn gerichteten Satz:

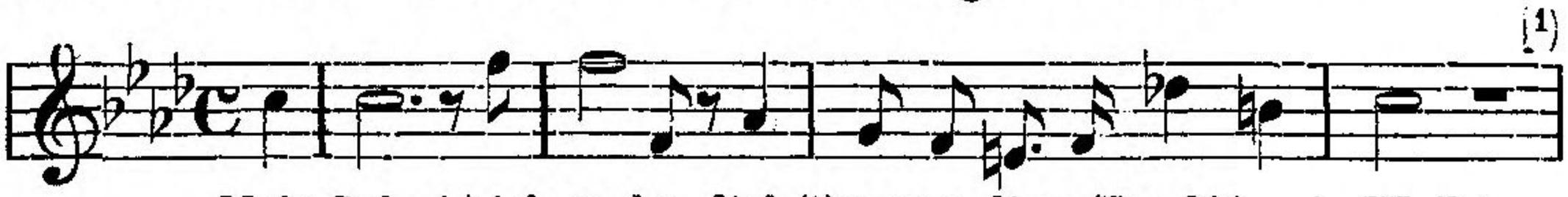
»Mein Sohn, ich sehe dich! Segne diese Hand[1]), mein Weib!«

Er ruft also den Sohn an, und der erste Ausdruck seines Glückbewusstseins ist die Freude, ihn zu sehen; dann wendet er sich an sein Weib, sie solle die Hand segnen, die das

---

1) Die Hand des Arztes natürlich.

vermocht. Diesen Inhalt verraten mit zwingender Notwendigkeit die oben angewandten Interpunktionen. Wie aber, wenn nun ein Componist entweder aus Nichtbeobachten der Interpunktionen oder gar aus vollkommenem Nichtverständnisse für den Satz die Worte wie folgt in Musik setzt?



Mein Sohn(,) ich se-he dich(!) segne diese Hand(,)mein Weib!

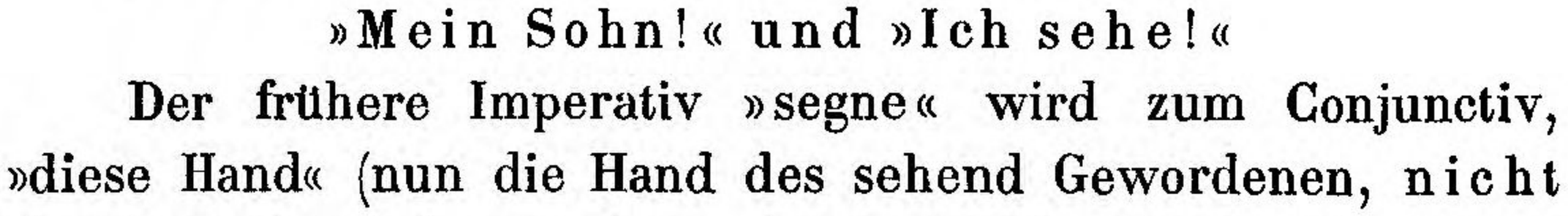
Der Sinn wird durch diese Betonung geändert. Um diese Declamation zu erzielen, müssten die Interpunktionen ganz anders situirt sein, nämlich so:

»Mein Sohn! Ich sehe! Dich segne diese Hand, mein Weib!«

Hier ruft er einfach die zwei kurzen Sätze aus:

»Mein Sohn!« und »Ich sehe!«

Der frühere Imperativ »segne« wird zum Conjunctiv, »diese Hand« (nun die Hand des sehend Gewordenen, nicht des Arztes) wird aus einem Accusativ ein Nominativ; »mein Weib«, früher blos Vocativ, gewinnt nun einen accusativen Beigeschmack (wenn es als Apposition zu »Dich« gilt, was es ja doch nicht sein soll). Um die erste — wie ich erwähnte — vom Dichter gewünschte Leseart richtig in Musik zu setzen, hätte es vielleicht folgendermassen lauten können.



Mein Sohn, ich se-he dich! Se-gne die-se Hand, mein Weib!

Dieselbe Aufgabe, die dem Declamator eines Gedichtes oder dem Schauspieler im Drama zufällt, hat der Componist beim In-Musik-setzen eines Gedichtes zu erfüllen; er hat nämlich die logischen Hauptaccente herauszusuchen und in seiner Melodik und Rhythmik klar zu machen. Die Prosodik spielt hier mehr eine höchst unbedeutende Rolle; sie wurde nur im sozusagen mechanischen Theile behandelt und wird

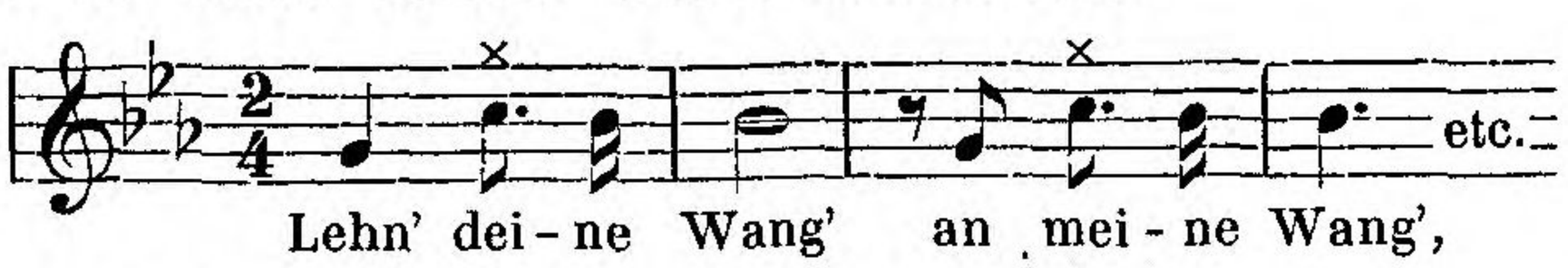
---

1) Ich habe absichtlich, um nicht irre zu führen, hier die Interpunktionen eingeklammert.

nun als selbstverständlich vorausgesetzt; dafür tritt die Wichtigkeit der Melodiebildung hinzu, soweit dieselbe die Sprachbehandlung betrifft.

Dieselbe Bedeutung also, welche der rhythmische Accent in der Musik hat, besitzt der logische Accent in der Sprache. Eine Vereinigung beider Accente wird also notwendigerweise das accentuelle Ideal der in Musik gesetzten Sprache sein. Es ist aber oft schlechterdings unmöglich, den logischen mit dem rhythmischen Accente in genauen Einklang zu bringen. Es kann da viel — wenn auch nicht ganz ersatzbietend — durch Vereinigung von Prosodik (bez. Silbenverlängerung) und Melodik (bez. Tonsteigerungen bei wichtigen Silben) bewirkt werden[1]).

In dem bekannten *Heine*'schen Gedichte »Lehn' deine Wang' an meine Wang'« (Nr. 6 des »lyrischen Intermezzos« im »Buch der Lieder«) ist der logische Accent der Auffassung des Lesers überlassen; er kann ihn auf die einander gegenübergestellten Worte »deine« und »meine« oder auf die zwei Worte »Wang'« im Gegensatze zu den später folgenden zwei Worten »Herz« legen, welche im Verse »Und an mein Herz drück' fest dein Herz« vorkommen. Mir dünkt die erste Auffassung eine viel feinere. Es handelt sich hier nicht um Hervorhebung der Ausdrucksmittel der Liebe, sondern um die Liebe selbst, um das Dein und Mein vor Allem. Um diesen Begriff des Dualismus in der Liebe — das Dein und Mein — hervorzukehren, muss der Componist die Worte »dein« und »mein« irgendwie auffallend machen. Dies hat *Jensen* gethan; er hat in richtiger Auffassung des idealen Gehaltes dieses Gedichtes die logischen Accente des ersten Verses auf diese beiden Worte concentrirt:

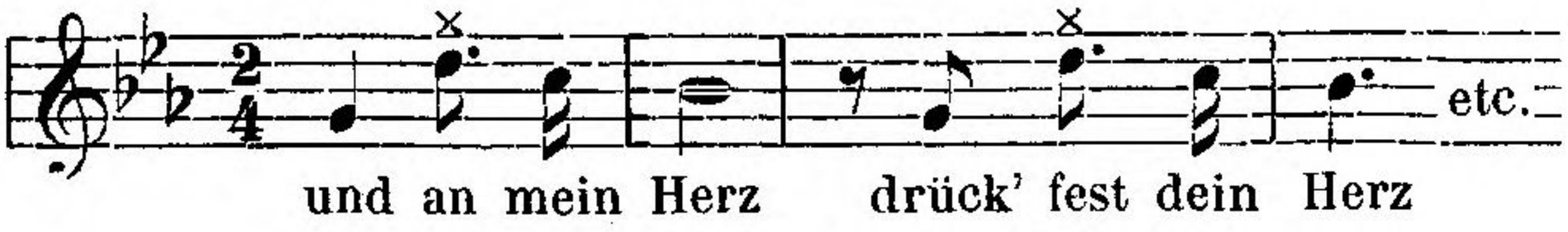


Die Lieblichkeit dieser Melodie aber, andererseits die der Durchführung dieses Vorsatzes hinderlich entgegen tre-

---

1) Ein abschreckendes Beispiel von falschen Betonungen wäre *Heinrich Esser*'s Composition der *Uhland*'schen Ballade »Des Sängers Fluch«.

tende Rhythmik des Gedichtes haben ihn wankend und inconsequent gemacht. Den dritten Vers behandelt er ganz anders; er betont die logisch vollkommen bedeutungslosen Wörtchen »an« und »fest«, statt wieder »mein« und »dein« hervorzuheben:



In *Heine*'s Gedicht »Im Rhein, im heiligen Strome« (Nr. 11 der vorgenannten Sammlung) läuft die ganze Steigerung in die Pointe aus, dass das Madonnenbild der Liebsten gleicht; und speciell in dem Worte »Liebsten« liegt der logische Accent. *Robert Schumann* und *Robert Franz* haben das Lied componirt; weder Ersterer (Op. 48, Nr. 6) noch Letzterer (Op. 18, Nr. 2) haben das Wort irgendwie hervorgehoben; bei *Schumann* ist dieser Schluss ein Auslaufen des melodischen Fadens, welches eher das Gegentheil von Steigerung ist; bei *Franz* wird wenigstens der ganze letzte Vers (»die gleichen der Liebsten genau«) isolirt und dadurch quasi als Nachsatz der Periode betrachtet, zu welchem alles Vorhergegangene den Vordersatz bildet; er setzte nämlich vor Anfang des letzten Verses eine Achtel- und eine Viertelpause, anstatt gleich mit der ersten folgenden Achtelnote (*h*) auf dem sechsten Theile des Taktes zu beginnen — immerhin ein feiner Zug.

Einen grossartigen Accent legte *Schumann* auf das Wort »Liebe« in *Heine*'s »Die alten bösen Lieder«. An dem dieses Wort hier unverstanden vorübergehen würde, der hätte den Sinn des ganzen Gedichtes nicht erfasst. *Schumann* hat für das Gegentheil reichlich gesorgt. Der eben erwähnte logische Accent ist rein melodischer Natur.

Zum Dichten gehört entschieden musikalisches Talent: Gefühl für Melodik und Rhythmik. Wer ein Gedicht schreibt, bei dessen Recitation der Sprecher stets diejenigen Silben (ihrer logischen Wichtigkeit halber) zu betonen hat, welche die rhythmischen Accente nicht bekommen, der hat eine musikalische Sünde begangen. Der Componist, welcher ein

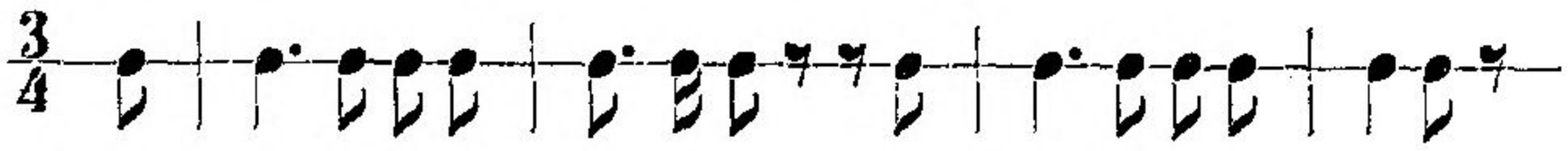
solches Gedicht (etwa seiner allfälligen Stimmungsvorzüge wegen) in Musik setzt, muss nun zeigen, dass er Musiker ist und durch allerlei Mittel die musikalischen Sünden des Dichters unkenntlich machen kann. Es ist nicht leicht, die beiden so heterogenen Accentarten glatt zu vereinen.

Eine Stelle aus *J. Kerner*'s Ballade »Der Liedler« lautet:

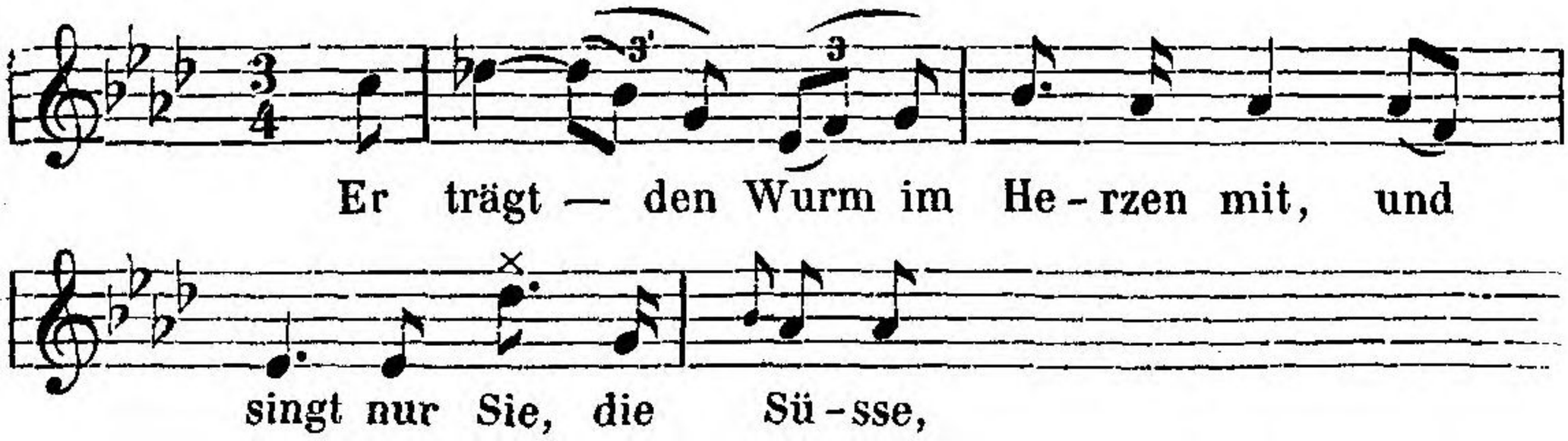
$\frac{3}{4}$ er | trägt + den Wurm im | Herzen mit, und |

singt + nur Sie, die | Süsse, ;

in Notenwerten:

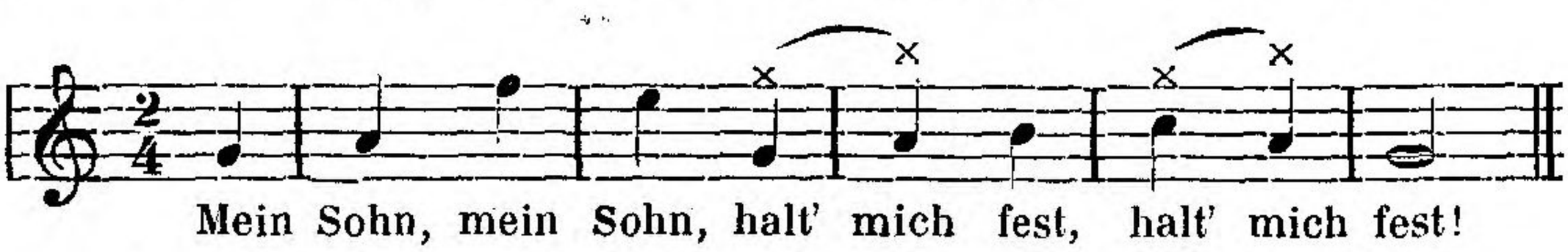


Abgesehen von prosodischen Kleinigkeiten (z. B. im 2. Takte und in der Behandlung des Wortes »Süsse« auf einem Takttheile) ist die rein rhythmische Behandlung dieses Satzes in *Schubert*'s Composition (Op. 38) eine vollkommen übereinstimmende. Jeder halbwegs musikalisch Talentirte hätte sich hier ebenso richtig abgefunden. Aber der logische Accent, der hier arg gefährdet ist, indem die logisch zu betonende Silbe (»Sie«) auf den letzten — also rhythmisch schlechtesten — Takttheil fällt, konnte eben nur von einem so begabten Manne so natürlich und vielsagend angewendet werden, wie es *Schubert* war, und zwar durch das letzte Hilfsmittel — die melodische Wendung. Er bleibt in den beiden ersten Takttheilen auf einer relativ niederen Tonstufe und springt beim Worte »Sie« um eine Septime aufwärts, wie folgt:



Solche Beispiele von melodischen Accenten finden sich bei grossen Meistern unzählige. Es kann aber

leicht vorkommen, dass ein derartiger logischer Accent nur ganz zufällig entsteht durch irgend eine melodische Wendung, welche aus rein musikalischen Gründen geschrieben wurde, so dass eine weitergehende künstlerische Absicht nicht vorliegt. In solchen Fällen kommt es nun leicht vor, dass bei einer Wiederholung der betreffenden dichterischen Stelle die Singstimme sich ganz anders gestaltet. Der Componist wird dann mit Unrecht inconsequent gescholten, während er nur den Fehler einer — ich möchte sagen: — künstlerischen Absichtslosigkeit begieng. Derartige Fehler können aber sehr weit gehen, ja sogar die vollkommene Unfähigkeit eines Componisten für Gesangscomposition beweisen. Wenn es z. B. Jemandem einfiele, folgende Phrase zu Papier zu bringen:



Mein Sohn, mein Sohn, halt' mich fest, halt' mich fest!

Die logischen Accente des eben citirten Satzes sind:

Mein Sohn, mein Sohn, halt' mich fest, halt' mich fest!

Die obige Betonung ist aber:

Mein Sohn, mein Sohn, halt' mich fest, halt' mich fest!

Diese Betrachtung hat eine andere im Gefolge, die von ihr untrennbar ist. Mit der Accentuation ist die Taktrhythmik im innigsten Zusammenhange. Nur, wenn man ein vollkommen dem betreffenden dichterischen Versschema entsprechendes musikalisch-rhythmisches Schema zur Verfügung hat, kann man mit der Anwendung der rein logischen Accente frei schalten. Ich habe dieses Thema schon ziemlich ausführlich im ersten Capitel behandelt, habe also hier nur insofern davon zu sprechen, als Rhythmik und Logik sich entgegenarbeiten. Worin liegt hier die Schwierigkeit? Abermals in einer ganz musikwidrigen Unart der Dichter, welche ich gleich näher auseinandersetzen will. Der hochbegabte Lyriker *Josef Freiherr v. Eichendorff* z. B. lässt an rhythmischer Glätte gewiss wenig zu wünschen übrig. Wenn ich z. B. eines seiner Gedichte nach altbekannter Weise (– und ⏑ als Zeichen von Be-

tonung und Nichtbetonung der Silben genommen) analysire, so tritt das rhythmische Schema ganz rein zu Tage. Sein Gedicht »Wehmut« (S. 304 der bei E. J. Günther in Leipzig erschienenen 7. Auflage von *Eichendorff*'s Gedichten) giebt folgendes Schema:

1. Strophe:

⏑	– ⏑	– ⏑	–	⏑
⏑	– ⏑	– ⏑	–	.
⏑	– ⏑	– ⏑	–	⏑
⏑	– ⏑	– ⏑	–	.

2. Strophe:

⏑	– ⏑	– ⏑	–	⏑
⏑	– ⏑	– ⏑	–	.
⏑	– ⏑	– ⏑	–	⏑
⏑	– ⏑	– ⏑	–	.

3. Strophe:

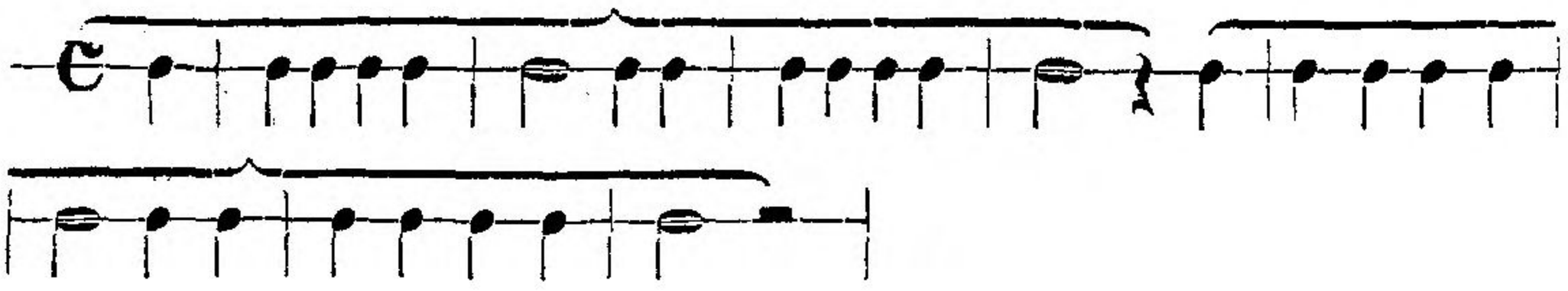
⏑	– ⏑	– ⏑	–	⏑
⏑	– ⏑	– ⏑	–	.
⏑	– ⏑	– ⏑	–	⏑
⏑	– ⏑	– ⏑	–	.

Der erste und dritte, wie der zweite und vierte Vers jeder Strophe dieses Gedichtes correspondiren äusserst genau.

Die Musik — könnte man denken — hat hier leichtes Spiel. Dem ist aber durchaus nicht so. Allerdings wäre dieses iambische Versschema leicht in Musik zu setzen, nicht aber die in dieses Schema passenden (vielleicht eben auch nicht passenden) Worte, und zwar nicht aus rhythmischen, sondern aus logischen Gründen. Die erste Strophe lautet:

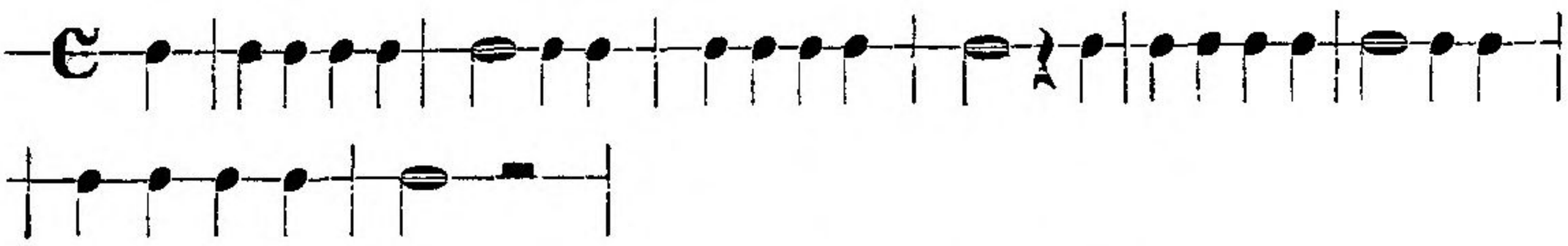
Ich irr' in Thal und Hainen
Bei kühler Morgenstund',
Ach weinen möcht' ich, weinen
So recht aus Herzensgrund!

Musikalisch notirt, aber gewissermassen roh, d. h. ohne jedwede prosodische Feinheit, wäre diese Strophe in folgender Weise:



Versuchen wir's mit der zweiten Strophe!:

Und alter Zeiten Grüssen
Kam da, im Thal erwacht,
Gleichwie von fernen Flüssen,
Das Rauschen durch die Nacht.



Ein Declamator, welcher die erste Strophe spricht, wird das logische mit dem rhythmischen Elemente sehr bequem vereinigen können, und sein Vortrag wird beiläufig so ausfallen wie die erste Notation. Bei der zweiten Strophe kann dies nimmermehr der Fall sein, denn kehrt er das rhythmische Element auch nur unbedeutend hervor, so verliert die Strophe vollständig jeden logischen Zusammenhang, denn gedanklich unzusammengehörige Worte werden rhythmisch gewaltsam aneinandergekoppelt. Vom rhythmischen Standpunkte muss diese Strophe lauten:

Und alter Zeiten Grüssen
⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – | ⏑
Kam da im Thal erwacht;
⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – |

Gleichwie von fernen Flüssen
⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – | ⏑
Das Rauschen durch die Nacht.
⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – |

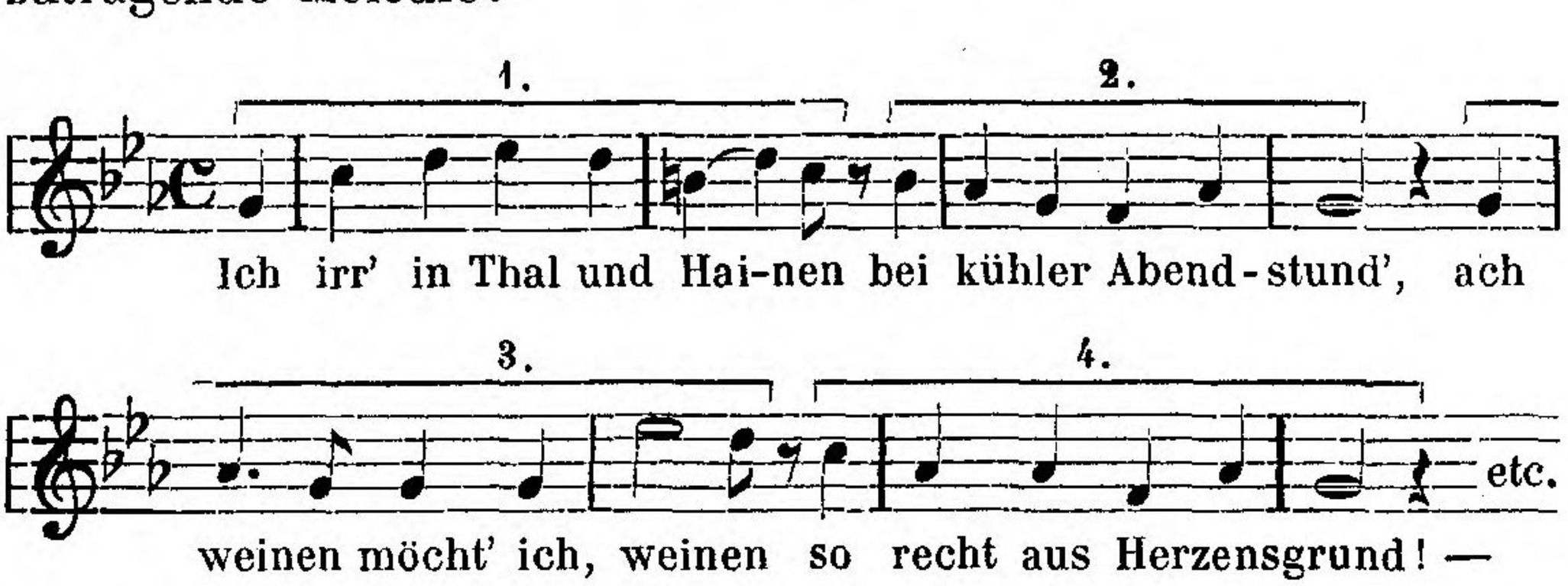
Das giebt absolut keinen Sinn. Vom logischen Standpunkte müsste die Strophe also geschrieben sein:

Und alter Zeiten Grüssen kam da;
im Thal erwacht — gleichwie von fernen Flüssen —
das Rauschen durch die Nacht.

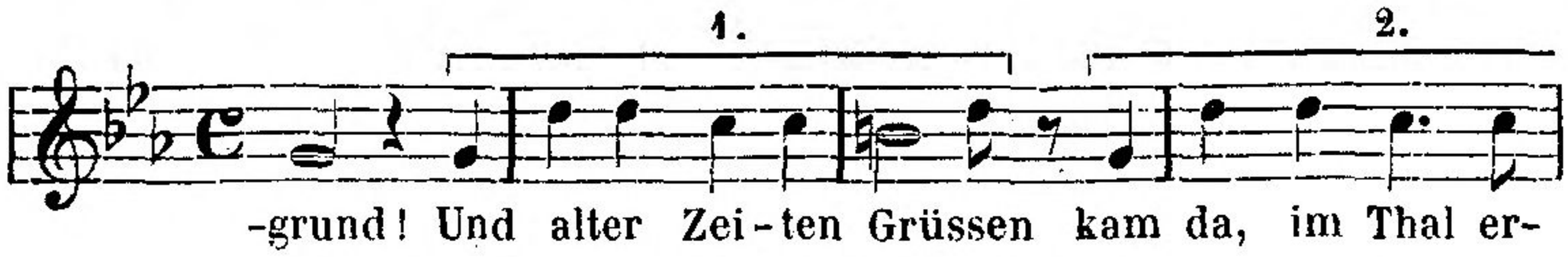
Das ist allerdings wieder kein Strophenbau. Aber — und dies ist dass Traurige — so muss sie von jedem mustergültigen Declamator gesprochen werden. Ist das Sinn für musikalischen Wohlklang der Sprache? Haben wir Reim und Versrhythmik dazu erfunden, um sie absichtlich zu vertuschen? In diesem Falle kann ich zwar dem Declamator unmöglich Unrecht geben; der Dichter nur hat die ganze Schuld auf sich.

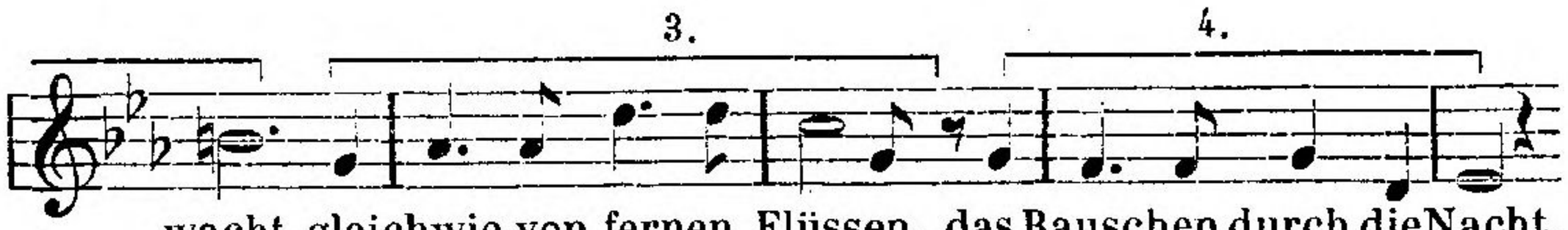
Hätte dieser Rhythmik mit Logik in Einklang gebracht, so wäre dem Declamator der saure Apfel erspart geblieben, in den er so beissen muss. Nicht um das Wenigste besser geht es aber dem Musiker. Er muss das Gedicht — wie ich auf Seite 95 bereits erwähnte — viefach genau so behandeln wie der Declamator. Seine Aufgabe ist nur viel schwieriger, da ein Hauptcharakteristikon der Musik — speciell in der Liedform — die proportional gegliederte Melodie ist, während die Sprache schon durch ihren Inhalt allein fesselt und nötigenfalls auch die Rhythmik in gewisser Beziehung entbehren kann. Fehler der eben angeführten Art sind nur Sache des Dichters; musikalische Poëten werden sie sich auch kaum zu Schulden kommen lassen. Die Sache des Musikers aber ist es, diese Fehler in rhythmisch interessanter Weise zu verdecken. Gehen wir an seine Aufgabe! —

Nehmen wir an, der Componist erfindet zu dem eben besprochenen *Eichendorff*'schen Gedichte folgende langsam vorzutragende Melodie:

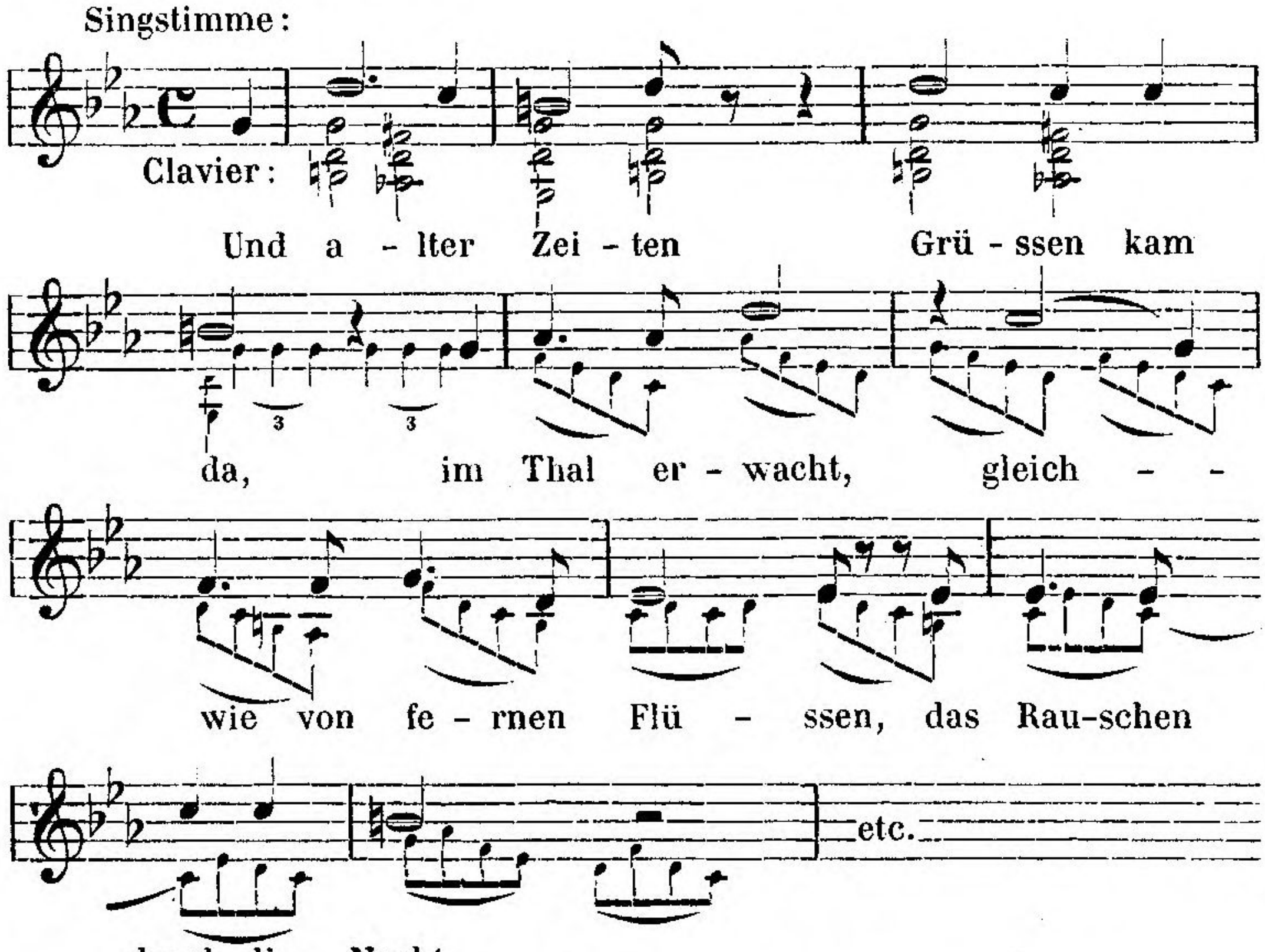


Die Melodie bewegt sich also während der ersten Strophe auffallend in Viertelnoten. Es ist rhythmisch kein Grund vorhanden, von dieser Bewegung in der nächsten Strophe abzusehen. Die Logik verbietet uns aber ein Beibehalten derselben. Versuchen wir zuerst die obige Melodie in gleicher Bewegung fortzusetzen und beginnen wir bei dem Takte, welcher oben unterbrochen wurde!:





Die Gliederung der Melodie in die den einzelnen Verslängen analogen Theile ist bei der ersten Strophe vollkommen gerechtfertigt, bei der zweiten aber unzulässig, denn die logisch zusammengehörigen Worte werden durch eine gefällige Rhythmik auseinandergerissen. Wie nun abhelfen, um rhythmisch zu bleiben und doch nicht gegen den Verstand zu verfahren? Vielleicht so:



So haben wir etwas Logisches und zugleich vollkommen Rhythmisches erhalten. Was die zwei letzten rhythmisch überschüssigen Takte betrifft, so erforderte sie die Schwierigkeit der Sache. Sie verderben auch durchaus nichts, und sind als eine Art Coda aufzufassen, sind sie doch hier ungleich besser am Platze, als sie es am Ende der zweiten Strophe in ihrer früheren Bearbeitung auf dieser Seite wären, wo ihnen nur eine Wiederholung der letzten Worte der Strophe als Textunterlage hätte dienen müssen; nämlich:

Das Rauschen durch die Nacht, das Rauschen durch die Nacht.

Ein ähnliches Beispiel wie das soeben analysirte würde sich bieten, wenn man *Rückert*'s Gedicht aus dem »Liebesfrühling« (3. Strauss: »Entfremdet«): »Komm', verhüllte Schöne!« componiren würde, von dem die erste Strophe folgendermassen lautet:

Komm', verhüllte Schöne!
Komm', aus deinem Haus
Locken stille Töne
Dich zur Nacht heraus.

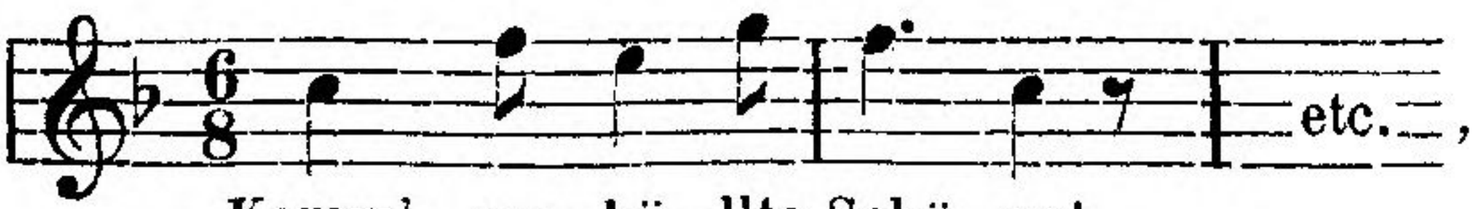
Hier ist der Fall viel verlockender, bei der rhythmisch befriedigenden Melodie zu verweilen, statt sich an die genaue Vorschrift des Dichters zu halten, da, im Grunde genommen, der Sinn durchaus nichts einbüsst, wenn man dieselbe nicht berücksichtigt. Der vom Dichter ausgesprochene Sinn ist folgender:

1. Gedanke: Komm', verhüllte Schöne, komm'! —
2. Gedanke: Aus deinem Haus locken stille Töne dich zur Nacht heraus.

Leicht kann aber dies vom Componisten übersehen werden, und er fasst die Sache auf wie folgt:

1. Gedanke: Komm', verhüllte Schöne! komm' aus deinem Haus! —
2. Gedanke: Wenn dich stille Töne zur Nacht herauslocken.

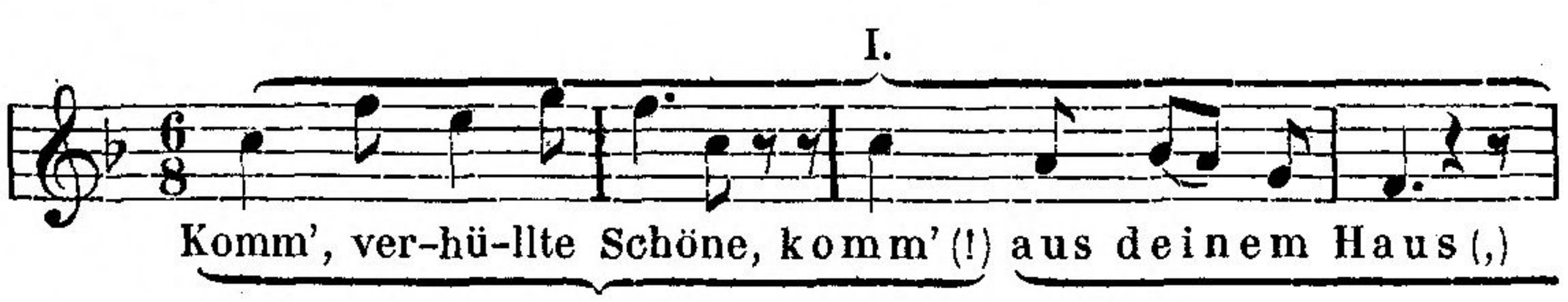
(»locken« wäre natürlich am Anfange des Satzes — wie es im Gedichte steht — conditional aufzufassen). Hätte nun der Componist etwa folgendes Motiv dazu erfunden:



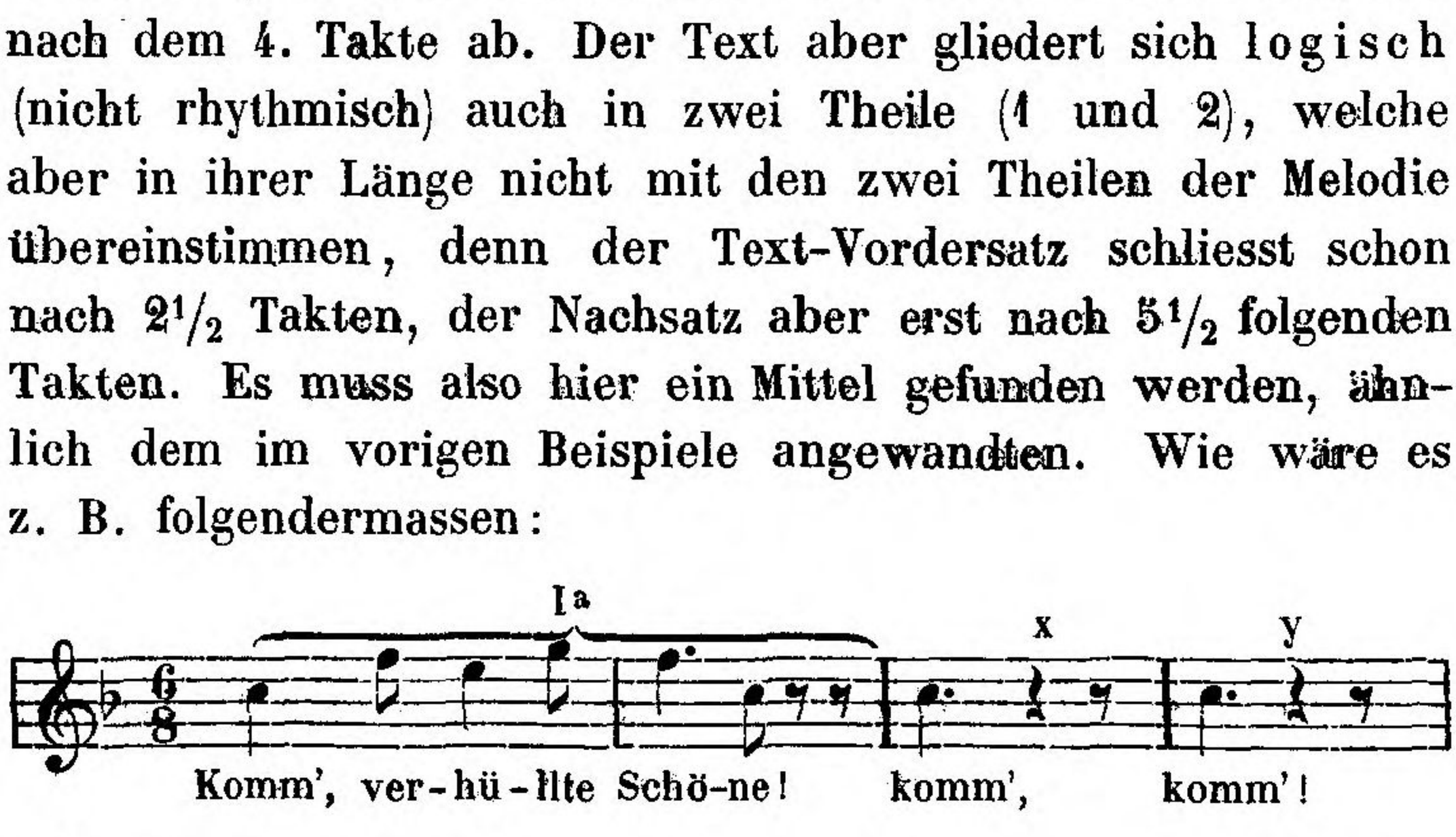
Komm', ver-hü-llte Schö-ne!

so könnte er z. B. als correspondirendes Gegenmotiv zur Ergänzung der Melodie folgende Phrase dazu schreiben:

Er setzt, ohne auf die Interpunktionen näher zu achten, wie dies genug oft vorkommt, gleich die nun folgenden Worte darunter, also:

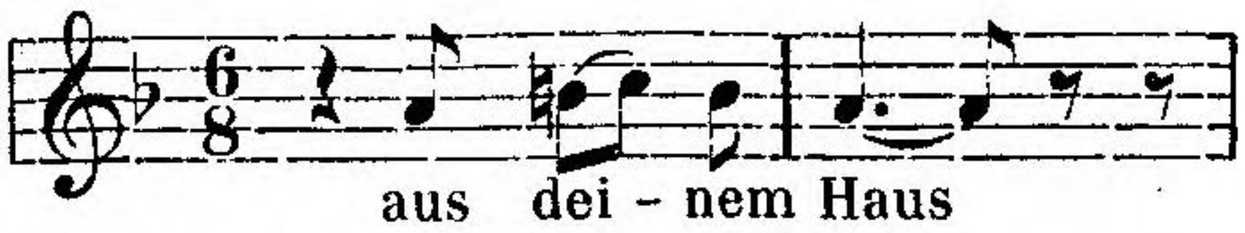


Die hier vorliegende rhythmisch vollkommen abgeschlossene Melodie theilt sich in zwei Theile (I und II); I ist der Vorder-, II der Nachsatz. Der Vordersatz schliesst nach dem 4. Takte ab. Der Text aber gliedert sich logisch (nicht rhythmisch) auch in zwei Theile (1 und 2), welche aber in ihrer Länge nicht mit den zwei Theilen der Melodie übereinstimmen, denn der Text-Vordersatz schliesst schon nach $2^1/_2$ Takten, der Nachsatz aber erst nach $5^1/_2$ folgenden Takten. Es muss also hier ein Mittel gefunden werden, ähnlich dem im vorigen Beispiele angewandten. Wie wäre es z. B. folgendermassen:

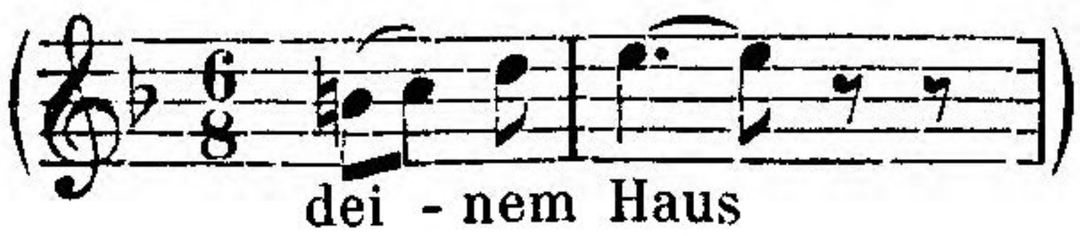


Die früher citirte Melodie ist also mit kleinen melodischen Veränderungen (I^b) aus logischen Gründen in zwei Theile (I^a u. I^b und II^a u. II^b) getheilt. Den zwei Takten x und y folgen als rhythmische Nachsätze zwei Takte Zwischenspiel im Clavier. Der ganzen Strophe können ausserdem noch zwei Takte Vor-, und zwei Takte Nachspiel im Clavier beigegeben werden, welche natürlich correspondiren. Wiederholt sich nun etwa in einer der späteren Strophen die Anfangsmelodie und sind keine Collisionen zwischen Rhythmik und Logik hindernd im Wege, so kann die Melodie in ihrer ursprünglichen Fassung gebracht werden (z. B. in der sechsten Strophe). Ein Verstoss, welcher in Folge unlogischen Zerreissens eines Satzes aus metrischen Gründen entstanden ist, ist z. B. auf S. 3 des Altsolo's in *Schumann*'s »Minnespiel«, im zweiten Systeme von unten, unzählige Beweise aber von störender Unzusammengehörigkeit von Wort- und Ton-Rhythmik in *Mozart*'s Liedern zu finden [z. B. Edition Peters, Nr. 20, 22, 23 und besonders 24 (4. Strophe)].

Nun wieder zu unserem früheren Beispiele! Eine rein melodische Wendung ist aber in der zweiten Bearbeitung der ersten Strophe bemerkenswert. Hätte ich die zwei Takte I^b folgendermassen melodisirt:



so wäre hier der melodische Abschluss auf der Tonika von *A*-moll ein Hemmniss für die Zusammengehörigkeit der Worte »aus deinem Haus« und »locken stille Töne etc.« Durch die Wendung zur Quinte von *A*-moll

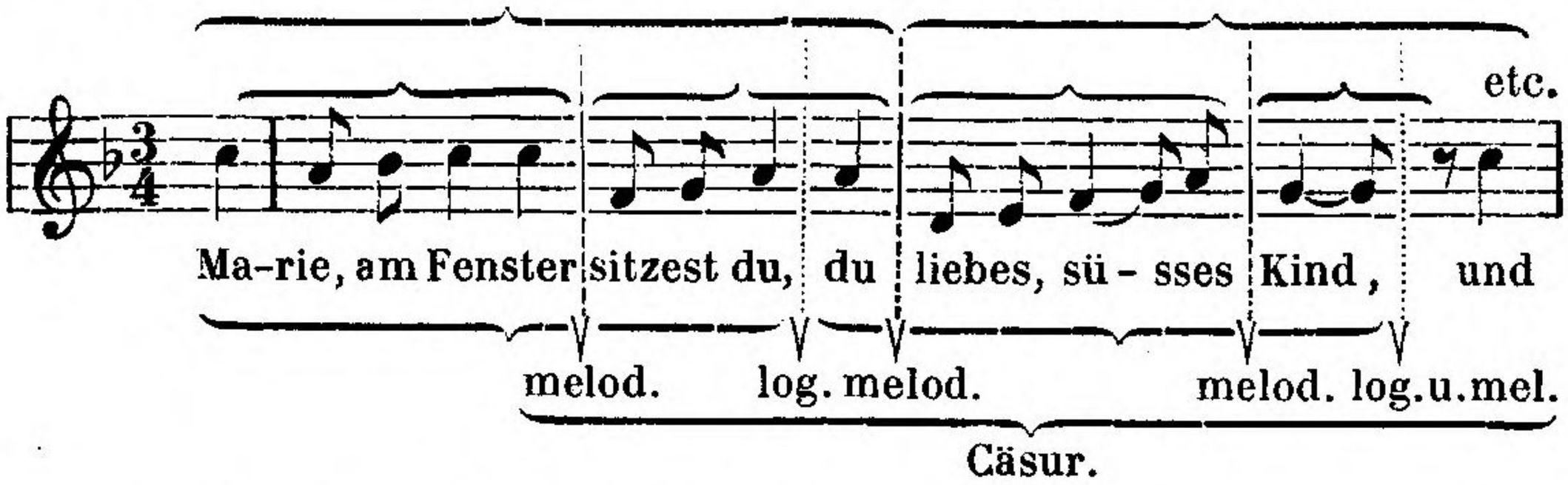


wird der Zweck der Unbefriedigtheit und das Verlangen nach einer abschliessenden Tonfolge notwendig wachgerufen. —

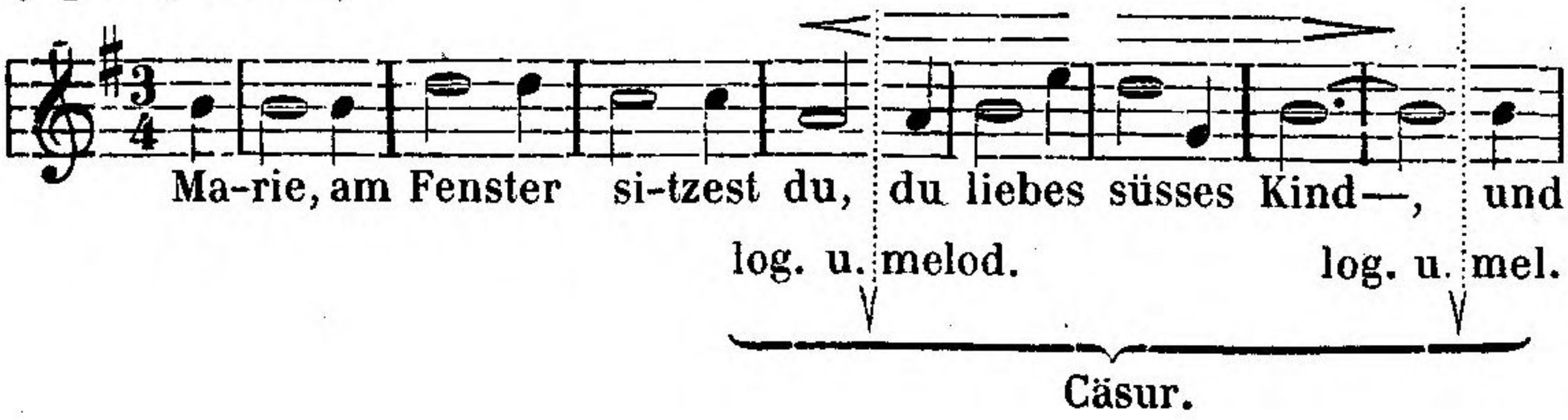
Alles Angeführte unterstützt also wesentlich die logische Construction dieser Strophe. —

Da das Versschema jedes Gedichtes einem bestimmten musikalisch-rhythmischen Takt-Complex-Schema entspricht, so soll auch das letztere Schema so genau und streng als möglich durchgeführt werden. Nur in Ausnahmsfällen wie in den zwei angeführten kann von dieser Strenge Umgang genommen werden, und es bleibt dann dem Esprit des betreffenden Tondichters überlassen, je nach Gutdünken die Mängel der Dichtung auszugleichen. Alles auf das gegenseitige Verhältniss von Vers- und Taktschema Bezügliche wurde schon bei verschiedenen Gelegenheiten im ersten Capitel gezeigt; ich halte daher eine nochmalige systematische Darlegung für unnötig. — Dass in dieser Hinsicht die Pausen eine grosse Rolle spielen, ist wohl selbstverständlich. Sie bilden sehr häufig die wichtigsten Factoren der Rhythmik, und gar oft ist es der Fall, dass sie die Hauptaccente zu tragen bestimmt sind.

Es kommt oft vor, dass die Rhythmik eines Gedichtes vollkommen verkannt wird. So ist dies mit *R. Gottschall*'s Lied »Marie« in *R. Franz*'s Composition (Op. 18, Nr. 1) geschehen:

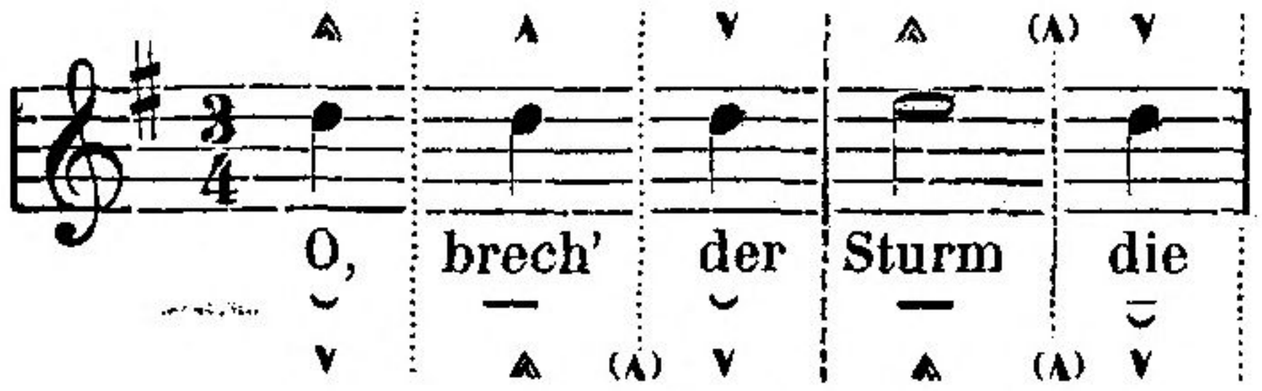


Jensen hat dasselbe Gedicht viel richtiger rhythmisirt (Op. 1, Nr. 2):

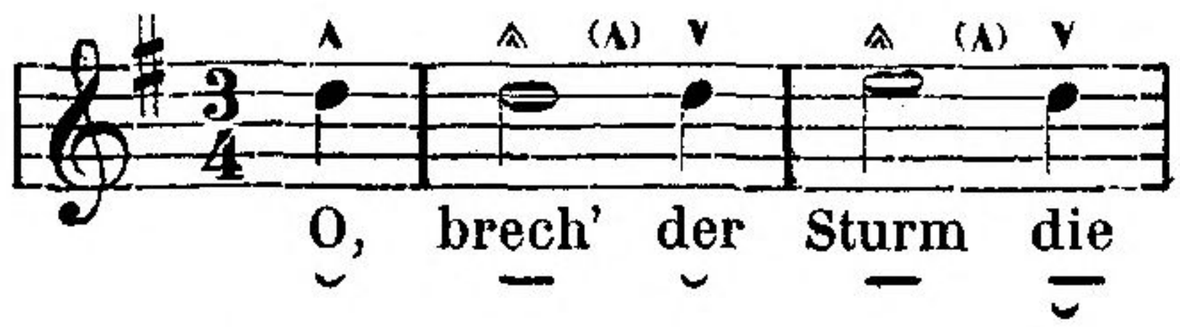


Einzelne rhythmische Fehler hat auch *Jensen* aufzuweisen, welche in der Dichtung durchaus nicht begründet sind; so

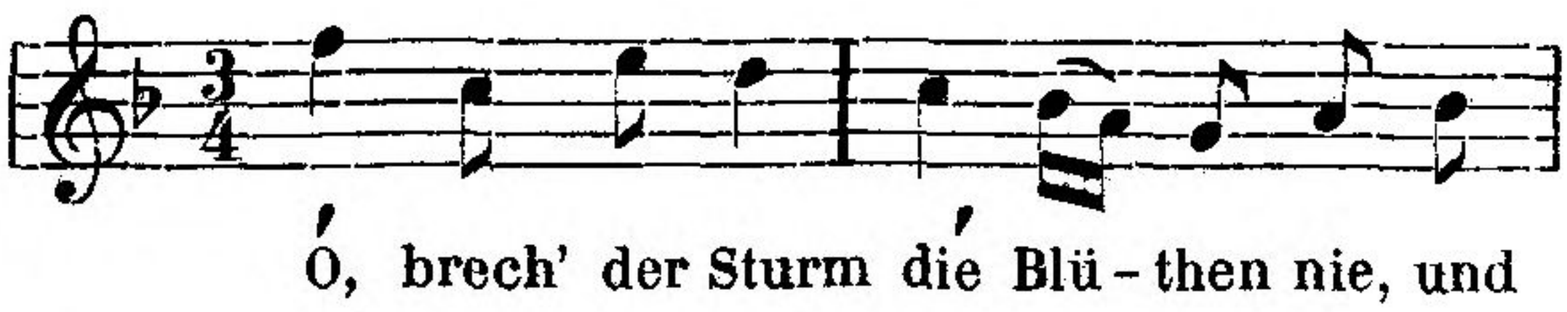
fallen wiederholt rhythmisch unbetonte Silben des Gedichtes auf den besten Takttheil; z. B.



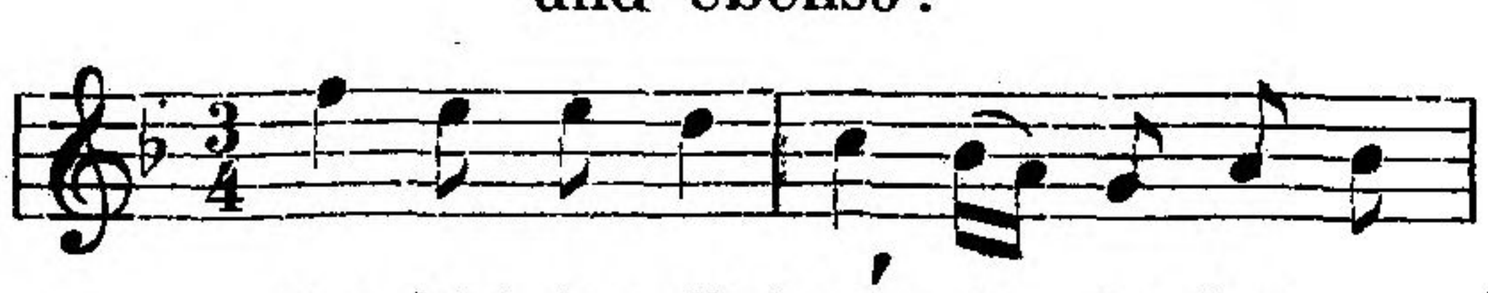
statt:



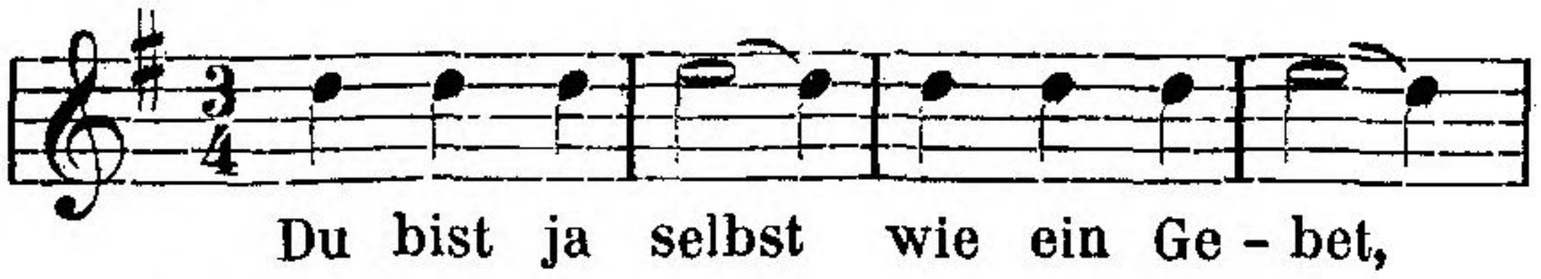
Geradezu widerhaarig geht aber *Franz* bei derselben Stelle vor:



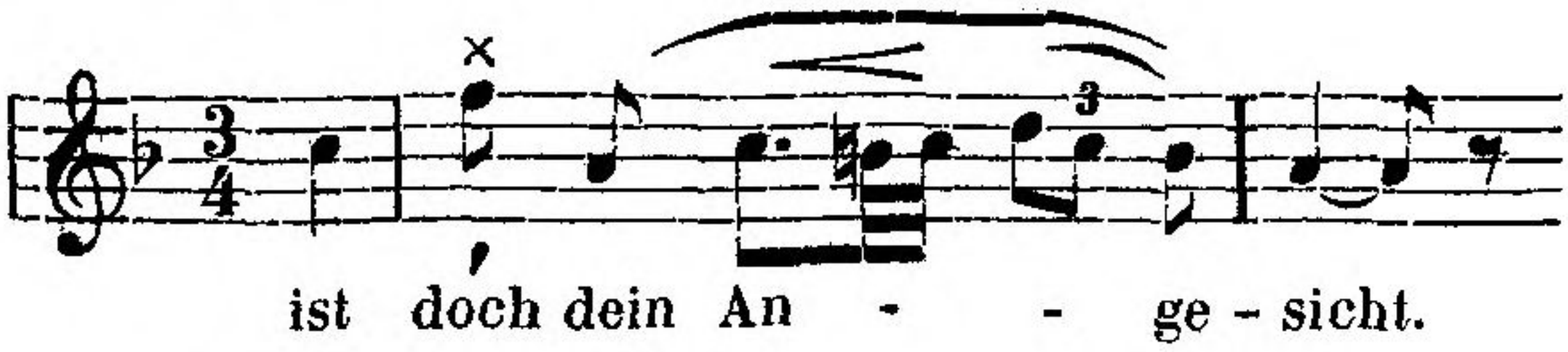
und ebenso:



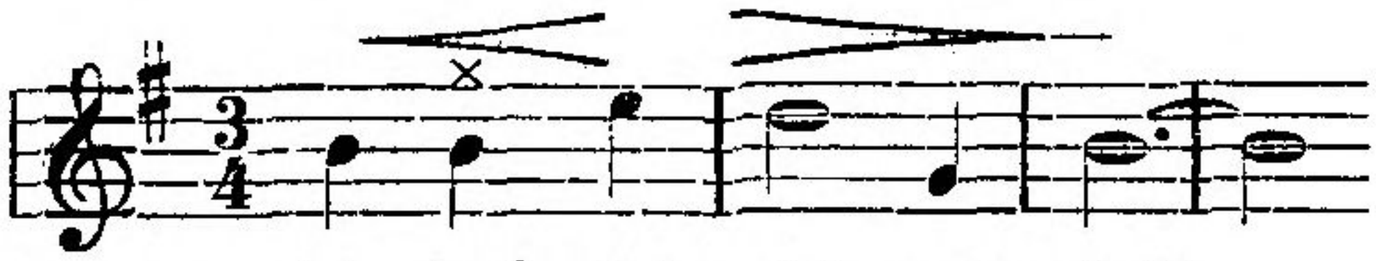
während *Jensen* weicher declamirt:



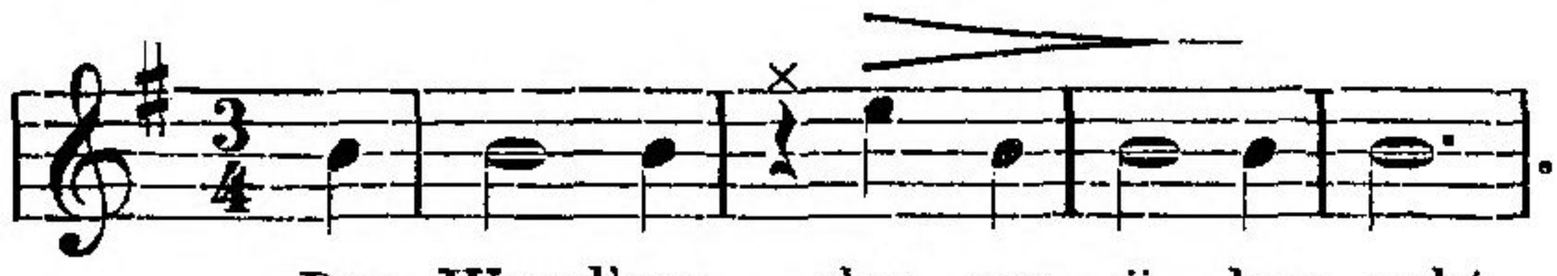
Jensen hat einige Feinheiten der Declamation angewendet, die *Franz* ganz versäumte; während sich Letzterer nach der falschen Betonung im Gedichte richtet und die Stelle »ist doch dein Angesicht«



componirt, also das Wort »doch« unrichtiger Weise in der Bedeutung »dennoch« behandelt, welche es gar nicht hat, da es im Sinne von »ja« gemeint ist, schreibt *Jensen*:



Um die rhythmische Monotonie einigermassen zu mindern, welche durch die unausgesetzte Folge von | ♩ ♩ | entsteht, benützt *Jensen* die Gelegenheit eines Relativums, um mit einer Pause Leben in den Rhythmus zu bringen:



Die Behauptung wäre unbillig, dass man aus diesem Beispiele schliessen könne, *Franz* habe wenig Gefühl für Sprachrhythmik; es ist hier offenbar das frühere Fertigsein der Melodie, deren Stimmung der des Gedichtes so vorzüglich entsprach, deren Rhythmik aber zu der des Gedichtes nicht passt, der Grund dieser Erscheinung.

Die bequemste und richtigste logische Wortbehandlung in der Musik war von jeher im Recitativ zu finden, ist dies doch nichts anderes als die melodisch höchste Potenz des gesprochenen Wortes und nicht zu verwechseln mit *Wagner*'s Sprachmusik, wie sie z. B. in der 2. Scene des ersten Aktes aus dessen »Walküre« u. a. O. sehr prägnant zu finden ist. Gehen wir die Recitative von ihren ersten Anfängen bis zu den neuesten Beispielen durch, so werden wir wohl kaum je Verstösse gegen den logischen Accent finden, wohl aber vielfache Detailfehler, meist prosodischer Natur. Ich will hier nur erwähnen, dass der eigentliche Erfinder unserer heutigen Recitativform *Giulio Caccini* (beil. 1560—1640) und mit ihm *Jacopo Peri* (Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrh.) war. Auch *Giacomo Corsi* (geb. um 1560) ist hier zu nennen, welcher wie *Caccini* Anfangs an *Peri*'s Composition der meist aus Recitativen bestehenden Oper »Dafne« (Text von *O. Rinuccini*) theilnahm. Wie *Emilio del Cavaliere*(*i*) (geb. um 1550, gest. um 1600), *Claudio Monteverde* (1566—1651), *Giacomo Caris-*

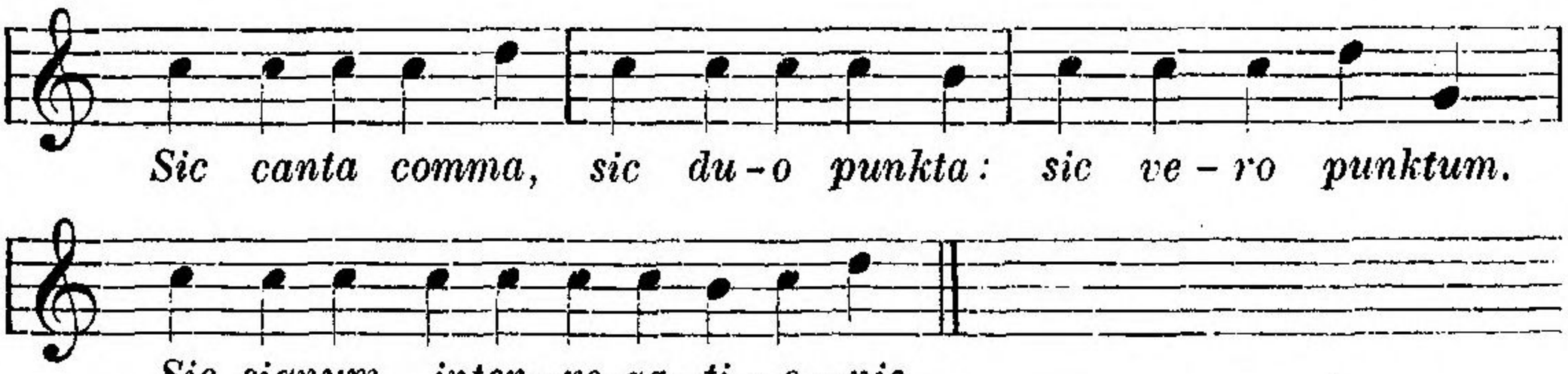
simi (nach *Fétis'* Forschungen geb. um 1604, gest. 1674) und *Alessandro Scarlatti* (1649—1725) das Recitativ weitergeführt und ausgebildet haben, ist nicht die Aufgabe meiner Schrift, sondern die einer Musikgeschichte.

Das richtigste und ursprünglichste Recitativ ist das unbewusste, das, welches der singende Volksmund zu praktischen Zwecken gebraucht, welches direct aus der Sprache entspringt. Hieher gehören die Strassenausrufe, welche mehr als ein Wort enthalten, und welche zumal in Paris, Berlin und Wien gebräuchlich sind. *Clement Jannequin* (16. Jahrhundert) hat uns in seinem »Les cris de Paris« einige solcher Ausrufe von Paris mitgetheilt. Allerdings ist in neuester Zeit auch hierin bereits Corruption eingetreten.

Verwandt damit, wenn auch merkwürdiger Weise weit weniger entwickelt, sind die Kirchenaccente (accentus ecclesiastici). Sie sind grösstentheils nur Sprache; von einer Melodie ist wenig oder gar nichts zu verspüren. Von der Hälfte des 18. Jahrhunderts angefangen gebrauchte man sieben Kirchenaccente; sie hiessen: accentus medius (beginnt mit der Quinte und endigt mit der Terz der Oberdominante), accentus gravis (beginnt mit der Quinte der Oberdominante und endigt mit ihr selbst), accentus moderatus (beginnt mit der Tonica und endigt mit der Terz der Oberdominante), accentus acutus (beginnt und endigt mit der Tonica), accentus interrogativus (gegen Ende steigende Melodik, aber zur Tonica hin), accentus immutabilis (bleibt grossentheils auf einem Tone, meist auf der Oberdominante) und accentus finalis (gegen Ende diatonisch fallende Melodik, aber zur Oberdominante hin). — Diese trotz ihrer Complicirtheit höchst dürftigen Vorschriften geben unwillkürlich Anlass anzunehmen, dass auf die Interpunktion (wenn auch nur am Schlusse einer grösseren Phrase) schon damals einige Aufmerksamkeit verwendet wurde. *Joseph Antony* (1758—1837) giebt in seinem Buche »Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges«[1]) ein Schema an, um sich mit den

1) Münster, 1829.

musikalischen Interpunktionen vertraut zu machen; es lautet:



Dies führt mich auf das wichtige Capitel von den Interpunktionen, gegen welches bis in die neueste Zeit noch viel gesündigt wurde. Man kann sehr wohl Punkt (punktum), Beistrich (comma), Strichpunkt (semikolon), Doppelpunkt (kolon), Ausrufungs- und Fragezeichen, Gedankenstrich etc. durch den melodischen Accent, welchen ich bereits S. 98 flüchtig berührte), ausdrücken. Natürlich giebt es dafür keine bestimmten Formeln und Regeln, da es wesentlich auf den logischen Zusammenhang der Worte und ihren Inhalt ankommt, so dass verschiedene Mittel der freien Wahl des Componisten anheim gestellt sind. Auch kann nicht verlangt werden, dass jedes Zeichen auch jedesmal berücksichtigt wird; aber man soll sich wenigstens vornehmen, jedes für den Sinn und den ganzen Charakter der Worte wichtige Zeichen so viel als möglich zum Ausdrucke zu bringen. Es kann z. B. oft ein Nichtunterscheiden von Punkt und Fragezeichen wesentlich stören. Daher muss also z. B. der Satz:

»So hattest du mein Fleh'n vergessen?«

anders melodisirt werden als der Satz:

»So hattest du mein Fleh'n vergessen.«

(Die unterstrichenen Worte sind betont).

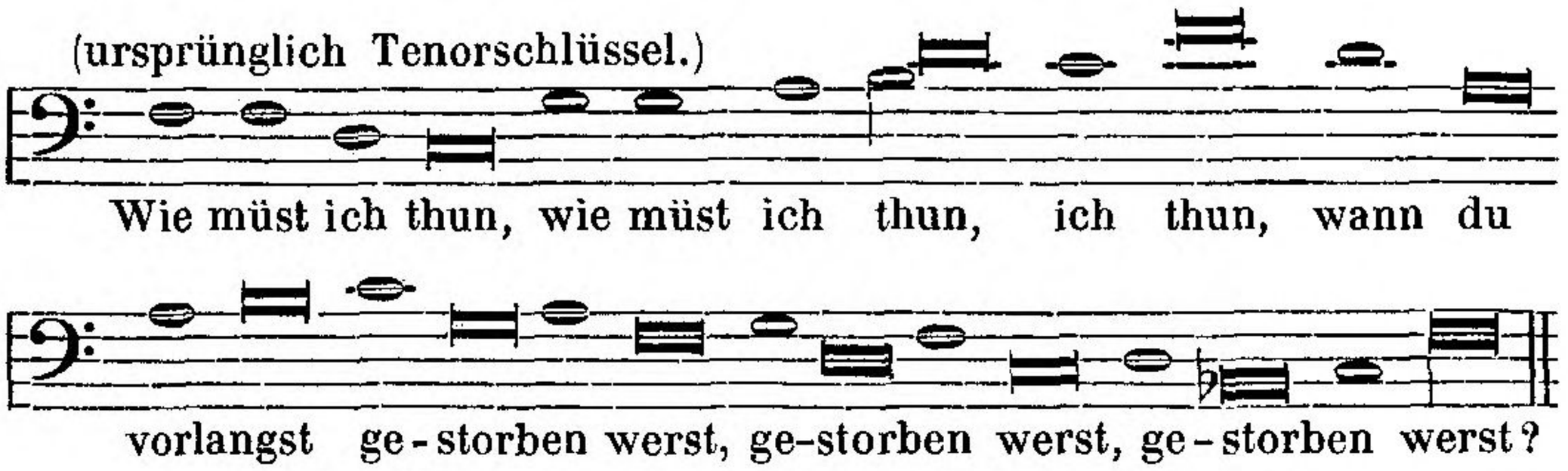
Der Punkt wird wohl meistens durch Sinken auf die Tonica ausgedrückt. Ich sagte ausdrücklich »Sinken«, weil ein Aufsteigen zur Octave der Tonica hier unter keiner Bedingung gemeint ist. Unter Tonica ist hier aber nicht nur der Grundton der Tonart zu verstehen, in welcher ein Lied oder eine Arie geschrieben ist, sondern auch der Grundton der Tonart, in welcher irgend ein Satz der Dichtung modu-

lationsweise sich jeweilig befindet. So war *Schumann* sehr gewissenhaft bezüglich der Interpunktionen. Sein Punkt befolgt obige Regel nur in seltenen Ausnahmsfällen nicht. — Im Liede »In der Fremde« (»Liederkreis«, Op. 39, N. 1; *Fis*-moll) setzt *Schumann* jedes vor einem Punkte stehende Wort unter die Tonica *fis*; fast ebenso macht er es im folgenden Liede »Intermezzo« u. s. w. Schon *Bach*, *Haydn* und *Mozart* haben diese Regel unbewusst grossentheils befolgt. Natürlicherweise kann sie auch nur im Allgemeinen durchgeführt werden, da oft ein ganz eigentümliches Colorit in einen mit Punkt schliessenden Satz gelegt werden kann, welches der Sprache aufzuschreiben versagt ist. Solche Fälle sind jederzeit ausgenommen. Noch schwieriger wird eine bestimmte Entscheidung beim Beistriche, der ja auch in der gesprochenen Declamation so vielen Variationen unterworfen ist. Seine melodische Notirung ist also ganz relativ. Eines aber ist gewiss: er soll nicht mit der Tonica belegt sein; diese hat etwas Abschliessendes, was ja nicht im Charakter des Beistriches liegt — jedenfalls eine wichtige, wenn auch negative, Regel. Ebenso verhält es sich mit dem bereits zwischen den Grenzen des Punktes und Beistriches befindlichen Strichpunkte. Am besten wird er durch eine Modulation nach der Oberdominante versinnlicht. Doppelpunkt und Ausrufungszeichen bieten einen weiten melodischen Spielraum, einen verhältnissmässig sehr begrenzten aber — das Fragezeichen.

Letzteres wird wohl meist in einer nach aufwärts gehenden Wendung, und zwar gewöhnlich zu der Dominante oder der Quinte derselben, ausgedrückt, was in früherer Zeit seltener vorkam. Auch das Hinaufbewegen zur Unterdominante war gebräuchlich.

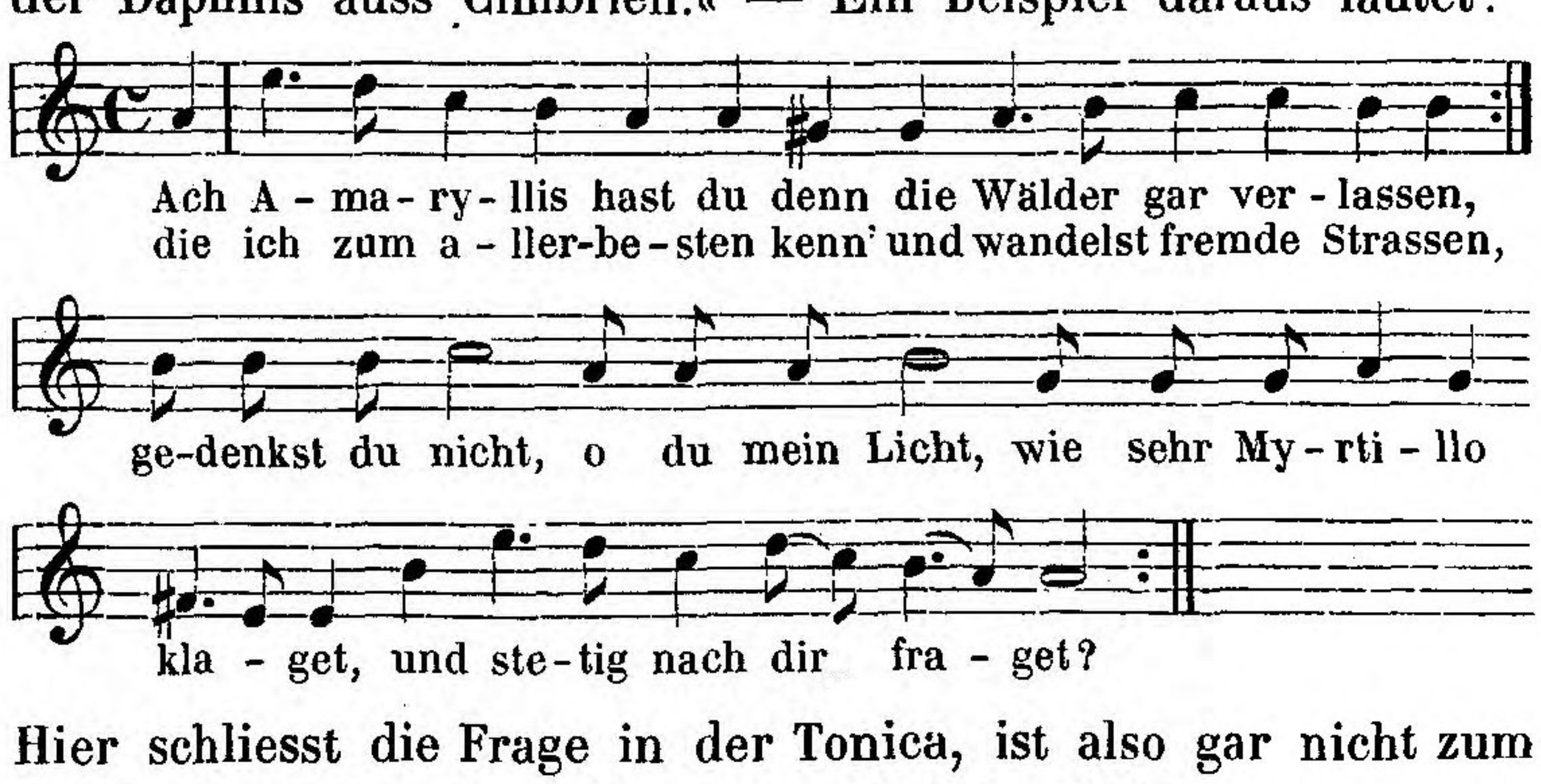
In dem Büchlein »Neue lustige teutsche Lieder nach art der Welschen Canzonen mit vier Stimmen Componirt durch *Leonardum Lechnerum* Athesinum« (Nürnberg 1588), in dessen Vorrede der Verfasser ausdrücklich erwähnt, dass er nur ihm vorgelegte dichterische Texte componirt hat, befindet sich ein schönes Beispiel einer Frage, welches die

Absicht deutlich erkennen lässt; es ist Nr. XVII des Büchleins. Ich führe nur den zweiten Theil des Liedes an:



Die Tonart ist *C*-dur, nicht — wie es das *B* gegen Ende der Phrase etwa vermuten liesse — *F*-dur; erst am Schlusse, wo die Frage zum Ausdrucke kommen soll, wird nach der Unterdominante modulirt.

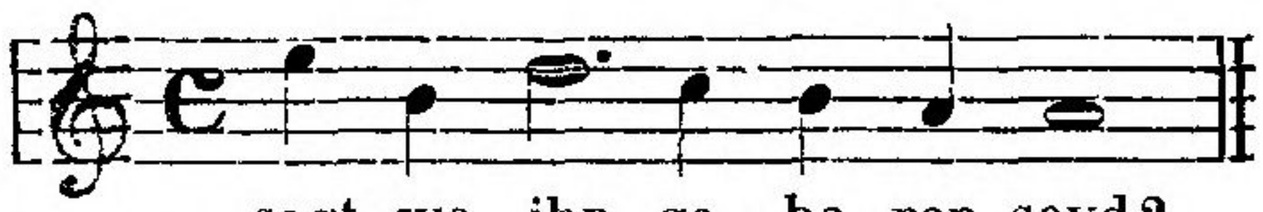
In einem viel später erschienenen Buche finden wir Beispiele mit gänzlicher Ausserachtlassung der Fragezeichen; es heisst: »Des Daphnis aus Cymbrien Galathea«[1]) (herausgegeben 1642 von *Theobald Grummer*); darin sind Compositionen von *Johann Schope* u. A., die meisten aber von *Heinrich Papa*, Organisten zu Altona, und die vorausgedruckte Widmung lautet: »Der Allervortrefflichsten, Tugendreichesten und =Höchst= begabten Schäfferin Galatheen übersendet diese seine, vor vielen Jahren verfertigte Hirten-Lieder und Gedichte der Daphnis auss Cimbrien.« — Ein Beispiel daraus lautet:



Hier schliesst die Frage in der Tonica, ist also gar nicht zum Ausdrucke gebracht. Ebenso ist dies der Fall in einem anderen Beispiele desselben Büchleins:

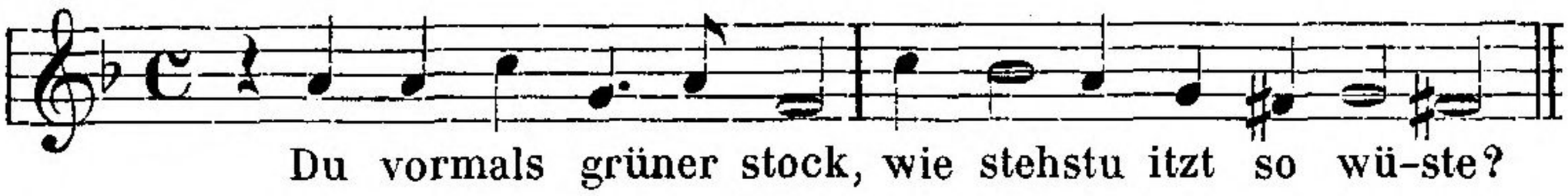
---

1) S. S. 56.



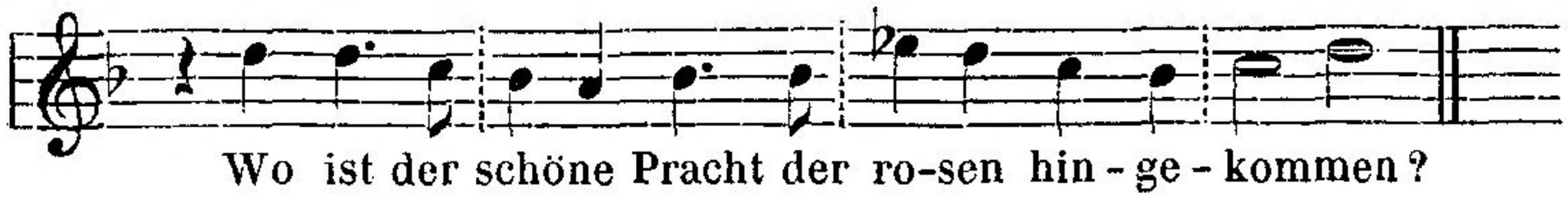
u. s. w.

In einem später edirten Buche, *Heinrich Albert*: Arien (kleine Ausgabe von *Ambrosio Profe* [1657]), welches nur mehr sehr selten anzutreffen ist, findet sich ein sehr interessantes hier einschlägiges Beispiel, eine Art Frag- und Antwortgesang: »Gespräch einer Jungfrau mit einem verdürreten Rosenstock«, dem ich folgende Proben entnehme:



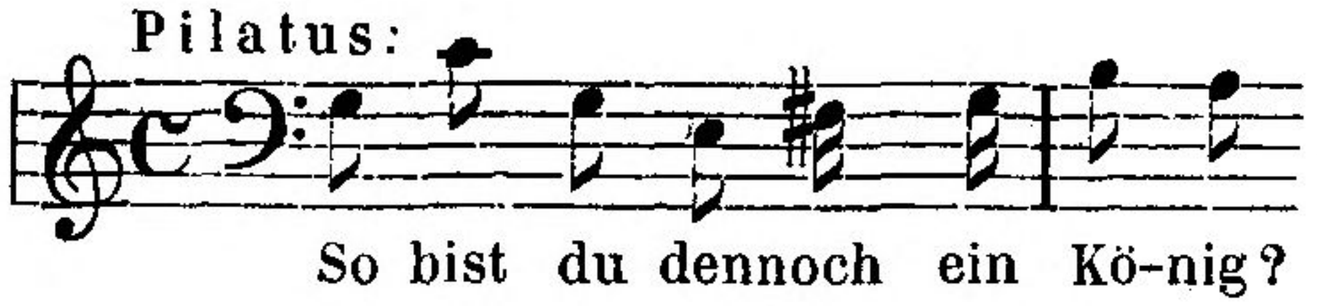
Dies ist ein sehr interessanter Fall einer nur scheinbar nicht ausgedrückten Frage. Das Fragezeichen ist im Original gedruckt, und doch ist die Frage nicht in herkömmlicher Weise ausgedrückt. Und warum nicht?

Der Tondichter erfasste diese Frage mit Recht als eine »rhetorische«, welche nur die Form mit der eigentlichen Frage gemein hat. Es kommt dieser Satz hier mehr einem betrachtenden Ausrufe gleich: »Wie stehst du jetzt so wüste!«, obgleich die fragende Form dieses Ausrufes, der ja doch nur ein monologartiger ist, nicht zu läugnen ist, wenn auch der angesprochene Rosenstock zu antworten nicht im Stande ist. Jede Frage, die auf keine Antwort reflectirt, nennt man eine rhetorische Frage, und auch für solche giebt es zum Unterschiede von den gewöhnlichen Fragen musikalische Ausdrucksmittel. Als solches erscheint — wie im obigen Beispiele — das zur Versinnlichung des contemplativen Momentes vortrefflich geeignete Sinken zur grossen Terz der Dominante zur Unterdominante der Paralleltonart. In demselben Beispiele findet sich aber eine für unser Gefühl sehr schön ausgedrückte Frage:

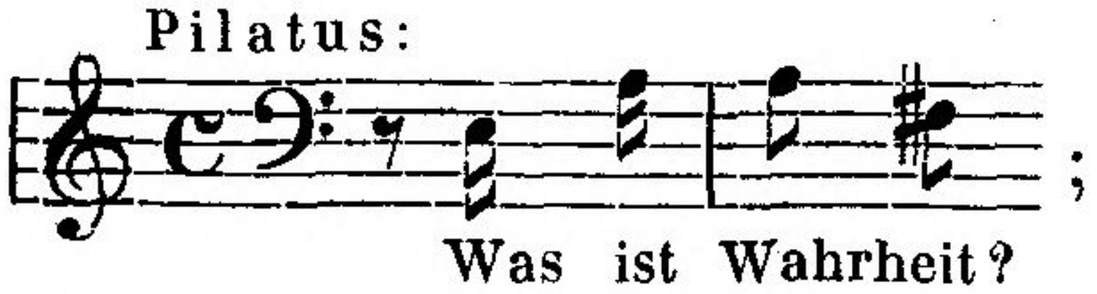


Für unser Gefühl (wie ich soeben erwähnte) ist diese musikalische Frage schön declamirt, denn wir denken uns unwillkürlich dem letzten *d* einen *D*-dur-Accord substituirt; dies wird aber wohl irrig sein; man wird wahrscheinlich die Plagal-Tonart von *F*-dur, das ist *B*-dur, substituiren müssen, nach den Harmonisirungen anderer Beispiele dieser Zeit zu schliessen. Dies nimmt dem Beispiele bereits eine Hauptsache, was ein Beweis mehr für den Einfluss auch der Harmonie auf die musikalische Declamation ist. Diese meine Anschauung ist auch bekräftigt durch die Thatsache, dass nur dies einemal eine Frage in dem ganzen Zwiegespräche musikalisch berücksichtigt ist, was mehr auf einen Zufall als auf eine Absicht hinweist. Es ist auch die Gestaltung dieser Fragen und Antworten mit einem auffallenden Gefühle von Proportion erfolgt. Es sind nämlich vier Phrasen: 1.) Frage, 2.) Antwort; 3.) Frage, 4.) Antwort. Die erste Frage endigt mit einer Art von Halbschluss (allenfalls Gedankenstrich), die erste Antwort schliesst theilweise befriedigend; die zweite Frage ist schön declamirt, die zweite Antwort endlich schliesst vollkommen befriedigend in der Tonika ab. Wir können uns also auch hier noch nicht völlig klar sein, ob ein absichtlicher oder absichtsloser Ausdruck der Frage vorliegt.

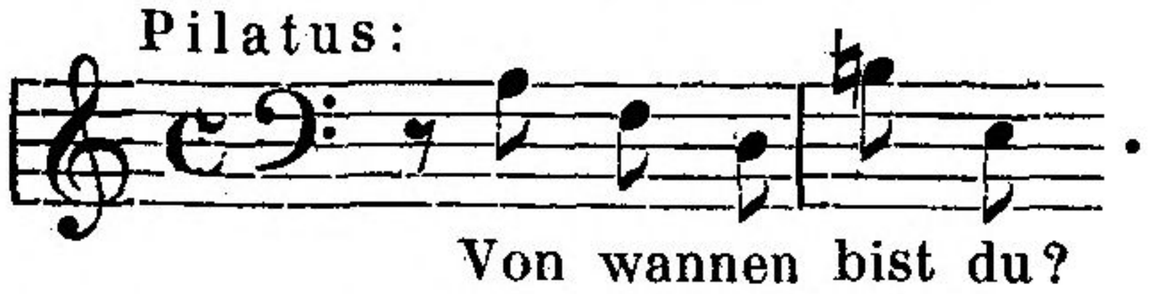
Die Berücksichtigung der Fragezeichen ist auch bei manchen unserer Classiker absolut nicht anzutreffen. So vernachlässigt sie *J. S. Bach* fast gänzlich. In Nr. 15 der »Johannispassion« dieses Meisters ist die Frage: »Wie kann ich g'nugsam diese Treu' ausbreiten?« gar nicht ausgedrückt; man könnte entgegnen, dass die absolute Musik, wie sie in diesem Chorale herscht, eine Rücksichtnahme verhinderte; ebenso in demselben Chorale bei der Schlussfrage («Wie kann ich dir denn deine Liebesthaten im Werk erstatten?«). Dieser Einwurf kann aber bei dem darauf folgenden Recitative nicht gemacht werden, weil er der Natur des Recitativs widerspräche. Von jeher gieng im Recitativ die Musik der Sprache nach, und nicht umgekehrt. Es müssen also folgende Fragesätze als ungenügend declamirt angesehen werden:



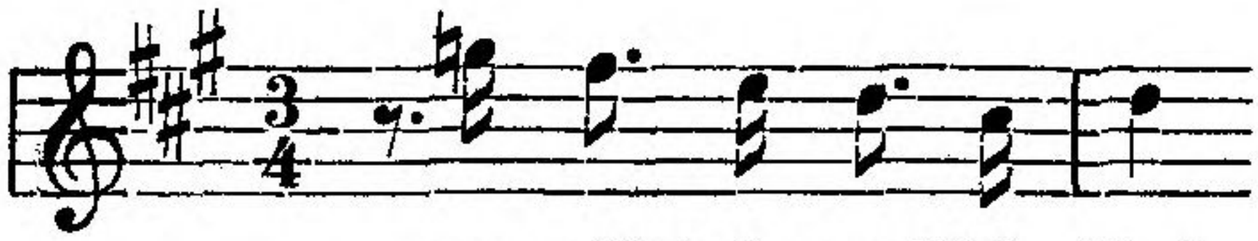
worin doch wenigstens ein Ausdruck des Erstaunens liegen kann; viel weniger gut aber erst:



oder im Recitativ aus Nr. 21 desselben Werkes:



In der Arie des Evangelisten (Nr. 10) wären wohl einige Fragen angebracht, aber sie sind nur Produkte der zufälligen melodischen Constellation. Die Fragen »wo willst du endlich hin?« und »wo soll ich mich erquicken?« durchziehen einen grossen Theil der Arie; die erste tritt sieben-, die zweite fünfmal auf; davon ist jede Frage zweimal richtig declamirt, was also mehr auf Zufall als auf Absicht schliessen lässt, zumal Beispiele wie folgende vorkommen:

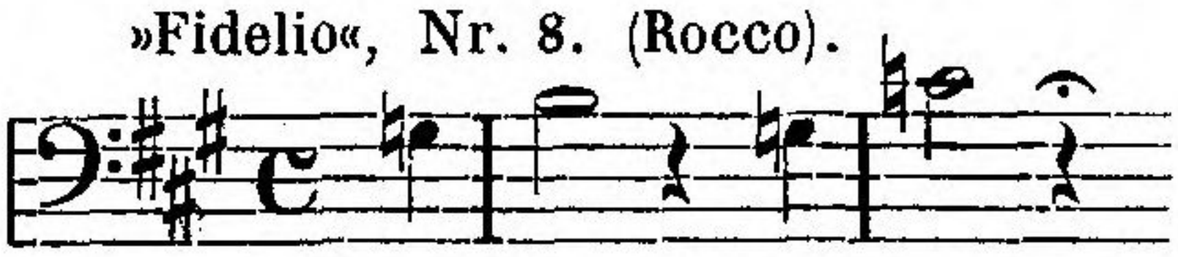


und:

In sämmtlichen Chorälen *J. S. Bach*'s bleiben die Fragen unausgedrückt (z. B. Nr. 107, 114, 140, 146 etc. der *L. Erk*'schen Sammlung). *G. F. Händel* hat denselben Fehler. Als Beispiel diene das Duett (Nr. 48) »O Tod, wo ist dein Stachel?« aus seinem »Messias«, wo nicht eine von mehr als dreissig Fragen genügend melodisirt ist.

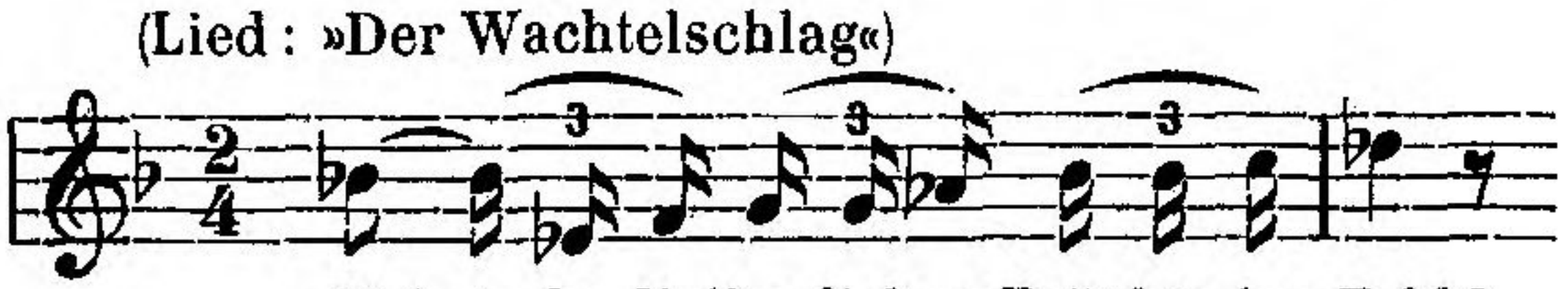
Auch *Haydn* und *Mozart* erheben sich nicht weit über *Bach* und *Händel*. *Mozart* ist aber bereits auf der richtigen Spur, was z. B. die mit kühner Bestimmtheit an den Gouverneur gerichtete Frage des Don Juan (»Wollt ihr mein Gast sein?«, »Don Juan«, Nr. 25) beweist, wie auch einige Stellen aus »Figaro's Hochzeit«[1]). *Beethoven* ist sozusagen der Erste, welcher mit vollem Bewusstsein — wenn auch mit Maass — den Interpunktionen ihr ganzes Recht zukommen lässt, also auch den Fragezeichen. Als schöne Beispiele mögen dienen:

»Fidelio«, Nr. 8. (Rocco).



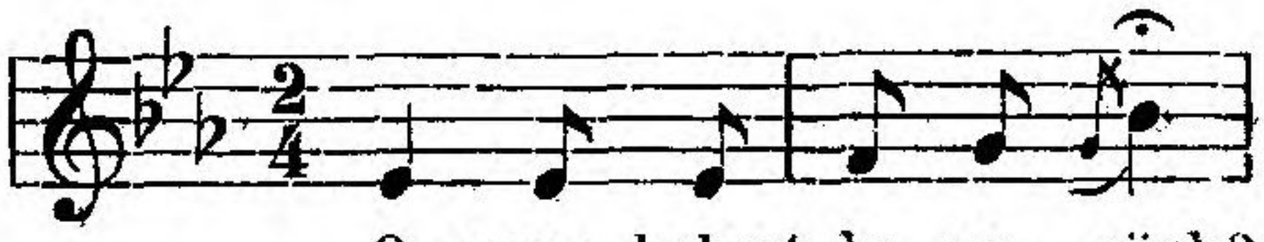
Und dann? Und dann?

(Lied: »Der Wachtelschlag«)



Siehst du die herlichen Früchte im Feld?

(»Der treue Johnie« aus den »schottischen Liedern« Op. 108, mit Triobegleitung).



O, wann kehrst du zu - rück?

Auch bei den Fragen richtet sich die musikalische Declamation nach der Art und Weise, wie dieselben in verschiedenem Zusammenhange und bei verschiedener Bedeutung gesprochen werden. Stets sinkt bei einem Punkte die Stimme, stets hält sie bei einem Beistriche an, um ein klein wenig zu steigen (beiläufig um die Hälfte des Intervalles, welches eine auf Antwort berechnete Frage meistens macht), keineswegs immer aber steigt die Stimme im gleichen Maasse beim Fragezeichen. Dieses kann eben geradesovielen Modificationen unterworfen sein als das Ausrufungszeichen. Unzählige Färbungen kann der recitirende Decla-

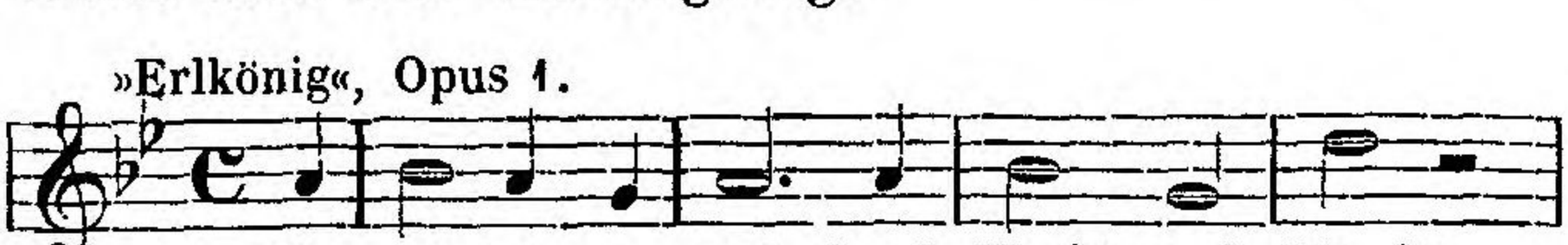
---

1) Hier hat es nichts zu sagen, wenn eine Oper auch ursprünglich in einer fremden Sprache geschrieben ist.

mator vor einem Fragezeichen in Anwendung bringen, und diese durch Töne feinsinnig nachzubilden, ist nur die Sache eines begabten Musikers. Gerade *Beethoven* hat sehr fein den Sinn der Dichtungen illustrirt, welche er in Töne kleidete. Wie wunderbar mystisch und schauerlich mutet uns die Stelle im »Fidelio« an, in welcher Rocco dem Pizarro, als dieser ihm befiehlt, Florestan das Leben zu nehmen, das Bild des dem Tode nahen, armen gefangenen Florestan mit nur wenigen Worten entgegenhält! Rocco fragt Pizarro, auf dessen Befehl (»nun eile rasch und munter zu jenem Mann hinunter, du weisst«): »der kaum mehr lebt, und wie ein Schatten schwebt?« Diese Worte — auf gleicher Tonhöhe (*e*) gesungen — sind eigentlich keine Frage, denn Rocco weiss ja bestimmt, welchen Gefangenen Pizarro meint; sie sind mehr ein stiller, mit tiefer Rührung gesprochener Vorwurf, welcher durch die einfachen Harmonieen des Orchesters in Achtelbewegung zu ergreifender Wirkung gehoben wird.

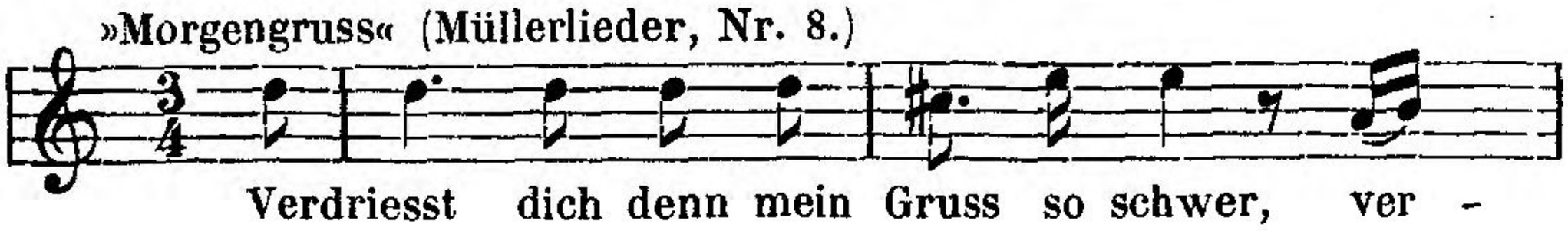
Das sind eben Erfolge, die ganz der Begabung des betreffenden Tondichters überlassen sind. *Beethoven*'s Traditionen giengen auf *Schubert* über. Die Natürlichkeit, welche jedes der Tonwerke dieses grossen Künstlers atmet, erzeugt auch, was die Interpretation der Interpunktionen betrifft, dasselbe Gefühl von wohlthuender Befriedigung, welches uns in rhythmischer und prosodischer Beziehung bei ebendemselben Künstler anmutet.[1]) Also auch in dieser Hinsicht wächst bei *Schubert* die Musik gleichsam aus dem Gedichte heraus. Schon die ersten von *Schubert* veröffentlichten in Musik gesetzten Worte sind hier mustergültig:

»Erlkönig«, Opus 1.



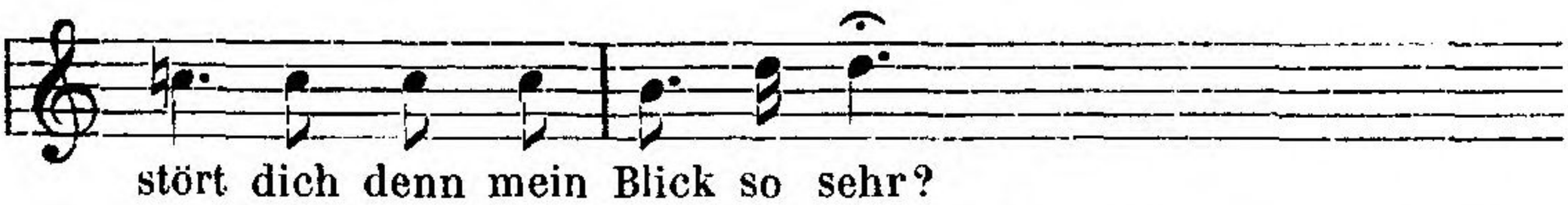
dann:

»Morgengruss« (Müllerlieder, Nr. 8.)

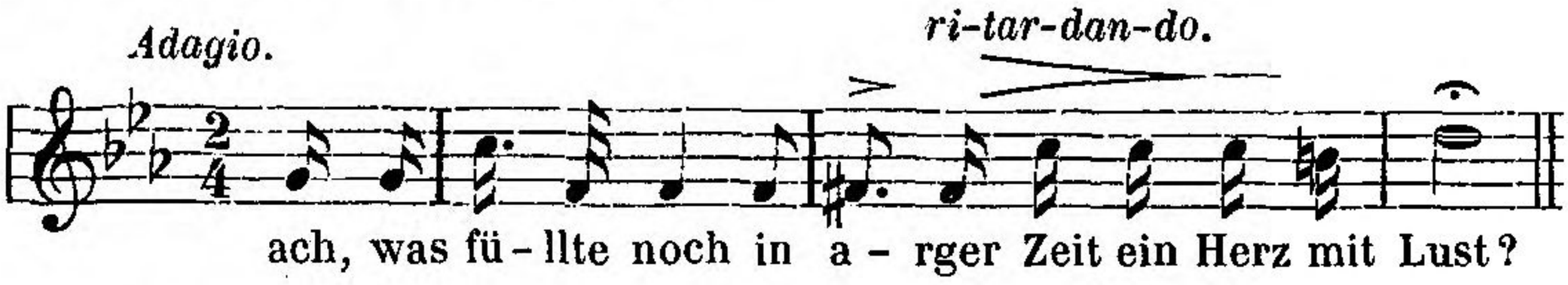


---

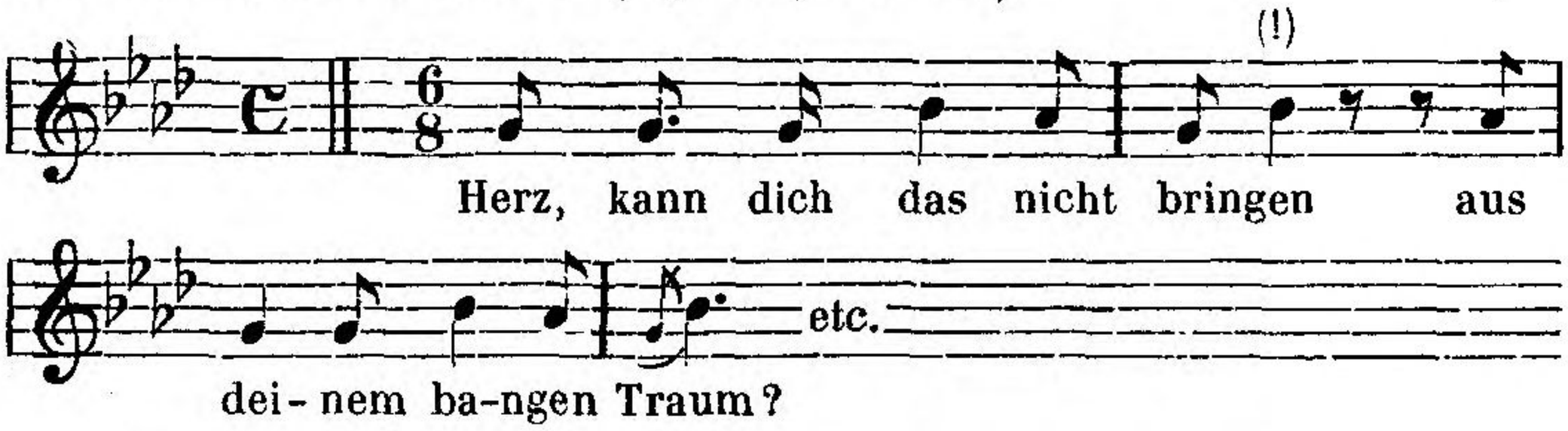
1) Siehe in Bezug auf Letzteres das erste Capitel dieser Schrift (S. 69).



Schumann, der Romantiker, in allen Höhen und Tiefen des Gefühlsausdruckes in Tönen, wie sie ein grosses und edles Herz nur fassen kann, bewandert, bietet uns selbstverständlich in der Verwertung der das Gefühlsmoment der Worte am meisten nach Aussen hin kennzeichnenden Interpunktionen Ausserordentliches. Eines der vollkommensten Beispiele dieser Art ist *Schumann*'s Lied »Frage« (Op. 35, Nr. 9). Das Gedicht (von *Justinus Kerner*) ist nichts anderes als eine einzige Periode, welche in einer Frage gipfelt. Eigentlich sollte ich hier das ganze Lied vorführen, denn es ist ein wahres Muster von einer wohlbefriedigenden kurzgeschürzten Liedform, aus welcher *Robert Franz* die ganze Albumblattmanier seiner Lieder geschöpft hat. Das Liedchen *Schumann*'s steigert sich von Takt zu Takt bis zur Frage:



Wie schön ist ferner die vom bereits verklärten Sterbenden hingehauchte Frage in *Schumann*'s tiefergreifendem kleinen Liede »Alte Laute« (Op. 35, Nr. 12)!:



Unter den Nachfolgern *Schumann*'s im Liede zeichnet sich vor allen Anderen — was Feinheit der Interpunktionswiedergabe betrifft — der Neu-Romantiker *Adolf Jensen* aus.[1])

1) *Robert Franz* ist ziemlich lax in dieser Beziehung; siehe *Franz* Op. 17, Nr. 4 (»Die Trauernde«), Schlusstakte; ferner Op. 42, Nr. 6 (»Wenn die Sonne auf die Berge steigt«), 12. Takt v. u.

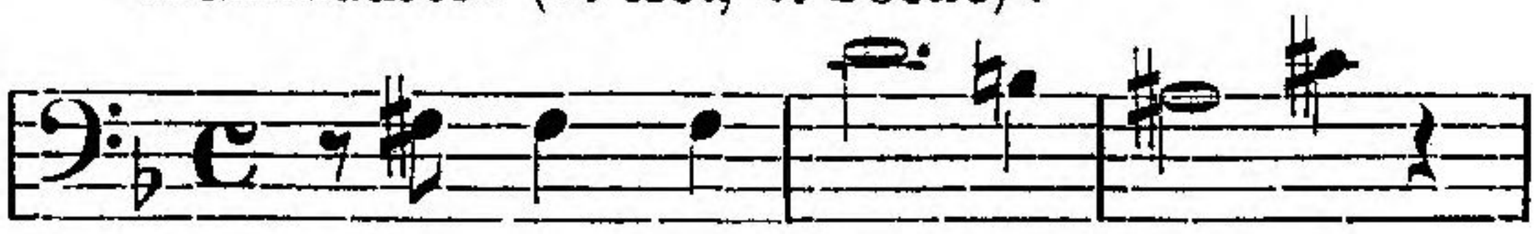
Er ist eben schon aus einer doppelten declamatorischen Schule hervorgegangen, der *Schumann*'schen, was die melodisch-coloristische Wiedergabe der recitirenden Sprachbehandlung, und der *R. Wagner*'schen, was die prosodisch genaueste Wortbehandlung anbelangt. Es ist klar, dass *Richard Wagner* selbst — als der grösste Nachfolger *Schumann*'s in der Gesangsmusik überhaupt — jetzt das Ideal der ganzen musikalischen Declamation repräsentirt. Er unterscheidet sich nur von den übrigen Vertretern der neudeutschen Richtung (allenfalls *F. Liszt* ausgenommen) durch die vollkommen freie Sprachbehandlung, welche ihn — wie ich schon Seite 28 u. 32 erwähnte — fast ganz von der vor ihm gebräuchlichen Tanzmelodie befreite, und so einen der Sprache adäquaten Gesang leichter ermöglichte, welchen zu erreichen *Jensen* und den übrigen Liedercomponisten der Jetztzeit durch die in ihrem Liede herschende rhythmische Gebundenheit nicht ganz möglich ist. Ausser *Jensen* sind als — theils ganz, theils nur in mancher Beziehung — vorzügliche Declamatoren im Liedfache zu erwähnen: *Johannes Brahms*, *Hugo Brückler*, *Robert Fuchs*, *Carl Goldmark*, *Richard Heuberger*, *Theodor Kirchner*, *Carl Reinecke*, *W. A. Remy*, *Alexander Winterberger* u. A. m.

Beistriche und Punkte richtig auszudrücken ist eine bedeutend leichtere — weil mehr oder minder mechanische — Aufgabe, die jeder Componirende befolgen muss, soll er dem Sinne der Dichtung nicht Gewalt anthun. Darüber sprach ich schon ausführlich bei Erklärung des logischen Accentes und der Satzrhythmik Seite 93—109. Hievon Beispiele anzuführen ist durchaus unnötig. Wie der Leser aber schon aus meiner Erörterung über das Fragezeichen gesehen hat, lässt dieses wie das Ausrufungszeichen die verschiedensten musikalischen Interpretationen zu, denn sie sind weniger syntaktische als melodische oder Stimmungs-Interpunktionen. Wie vielfach kann ein Ausruf sprachlich colorirt werden! Ein Beispiel heiterster Art, welches natürlich erst in der Verlebendigung durch einen feinsinnigen und witzigen Declamator seine volle Wirkung zu erreichen im Stande ist, enthalten die Schriften *M. G. Saphir*'s; es ist mir leider der

Titel des *Saphir*'schen Essays entfallen; aber der Inhalt ist folgender: Eine junge Frau ruft ihren Gatten Adolf in den verschiedensten Stimmungsmomenten beim Namen, wobei eine bewunderungswürdige Vielseitigkeit in Anwendung des Ausrufungszeichens zu Tage tritt. Ein ernstes und berühmtes Beispiel dafür wäre *J. G. v. Herder*'s gewaltige schottische Ballade »Edward« (der Ausruf »Oh!«). Wie hier im Kleinen, so tritt im Grossen — zumal im Drama — das Ausrufungszeichen zu den interessantesten Situationsstimmungen, daher auch in der Oper und zumal in *R. Wagner*'s musikalischem Drama — so auch vielfach der Gedankenstrich, welcher meist das Abbrechen eines Gedankens mitten in seiner Darlegung aus rein äusserlichen Gründen (z. B. im Drama das Ueberraschtwerden durch den plötzlichen Auftritt irgend einer handelnden Person) bezeichnet oder etwa das traumartige Nacheinander von syntaktisch getrennten, logisch aber zusammengehörigen Worten vermittelt. — Dass in der Behandlung all' dieser Modificationen *R. Wagner* vor Allen Bedeutendes leistet, bedarf wohl keiner besonderen Versicherung. Einige Beispiele *Wagner*'s mögen zur nächsten Betrachtung überleiten.

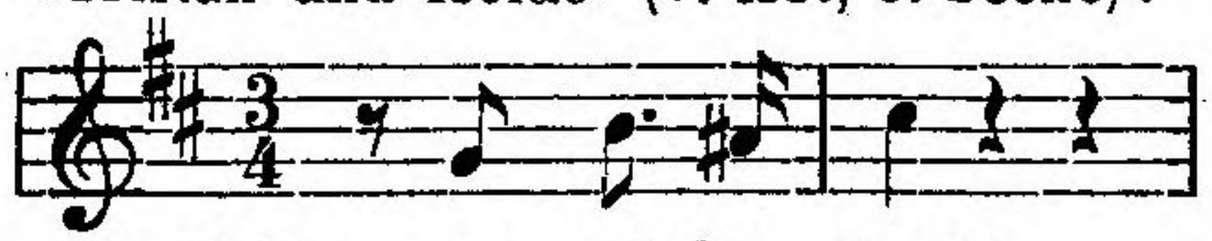
Ich stelle nun drei Fragen nebeneinander, von denen jede schöner behandelt ist als die andere:

»Tannhäuser« (1. Act, 4. Scene):



Wolfram: Ist dies des Hochmut's Mie-ne?

»Tristan und Isolde« (1. Act, 5. Scene):

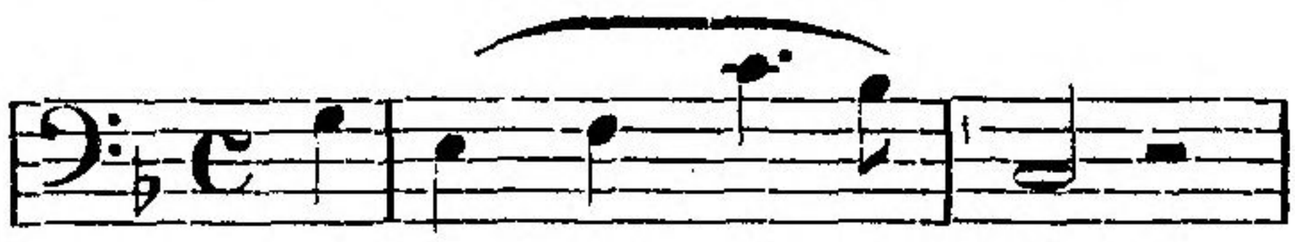


Isolde: aus welcher Sorg'?

»Walküre« (1. Act, 2. Scene):

Siegmund: willst du dein Weib d'rum schelten?

Ein Beispiel, wie *Wagner* wirkliche Fragen von rhetorischen unterscheidet, sei die Zusammenstellung zweier Fragen König Marke's in »Tristan und Isolde« (2. Act, 2. Scene):



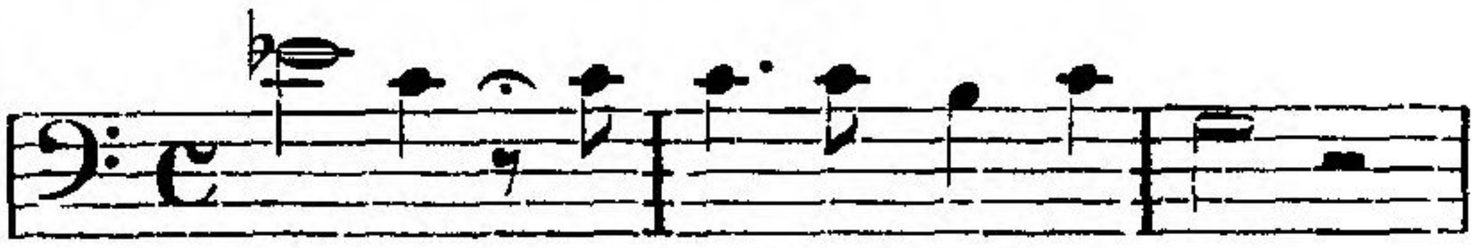
ist eine rhetorische Frage; eine Antwort ist in diesem Falle ganz ausgeschlossen.

Gleich darauf:

»den tiefgeheimnissvollen Grund, wer macht der Welt ihn kund?«

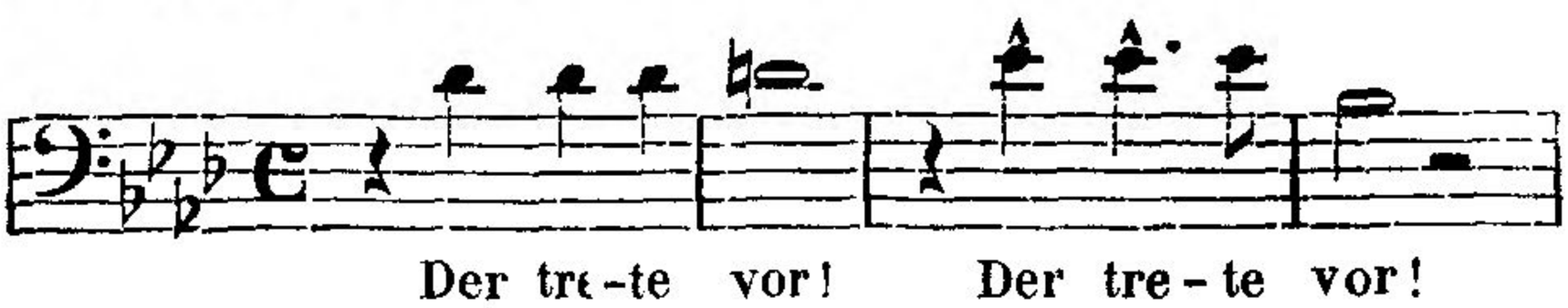
worauf Tristan antwortet: »O König, das kann ich dir nicht sagen; und was du frägst, das kannst du nie erfahren.« — Diese Antwort ist ein Beweis, dass die zweite Frage Marke's eine wirkliche, auf Antwort reflectirende Frage war; daher ist sie auch wie oben angeführt declamirt.

Das Ausrufungszeichen ist im »Lohengrin« verschieden und sehr prägnant angewendet. Im 1. Acte (1. Scene) ruft »klagend laut und hell« der Heerrufer:

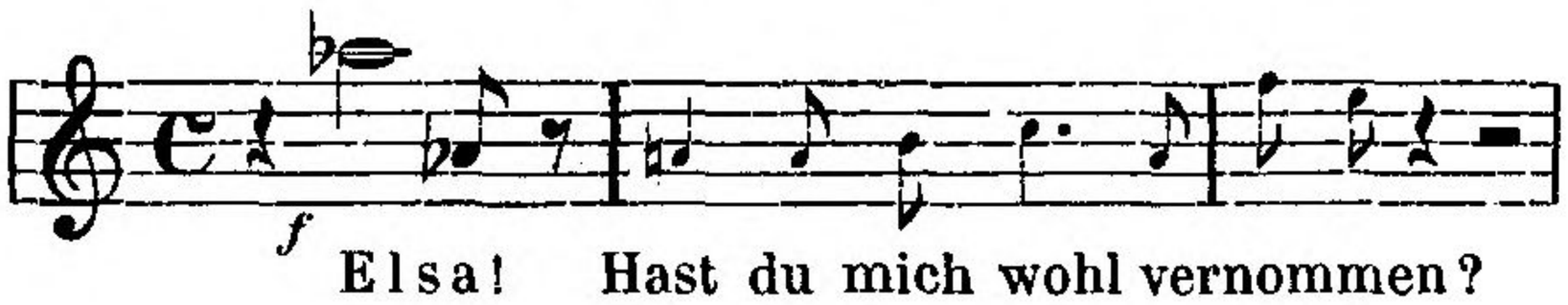


was einen ungern ausgesprochenen, aber leider zur Notwendigkeit gewordenen Befehl treffend charakterisirt. Später (2. Scene) befiehlt der König mit decidirter Kraft dem Heerrufer:

Ebenso darauf der Heerrufer:



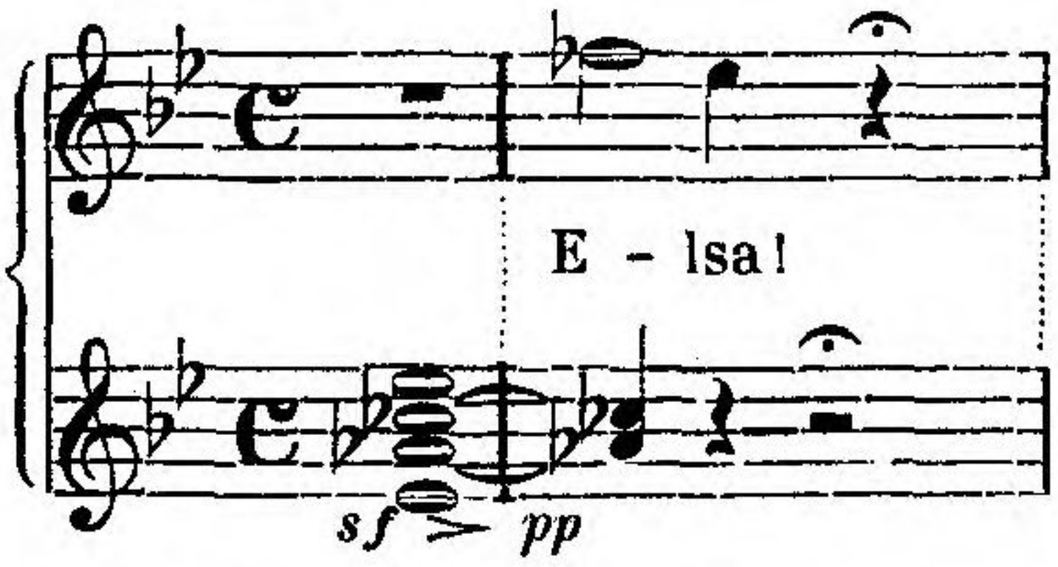
Wie ganz anders singt Lohengrin zu Elsa im 1. Acte:



Welch' bedeutungsvoller Ernst liegt da im Ausrufe »Elsa!«, der durch die folgende Melodik noch mehr gehoben wird! —

klingt ganz weich und lyrisch dagegen; der Gang von *a* zu *dis* hat etwas ungemein Zärtliches, Schwärmerisches.

Wie klagend und jammervoll hingegen ruft Ortrud in der zweiten Scene des zweiten Actes zum Söller hinauf, auf welchem Elsa sich befindet:



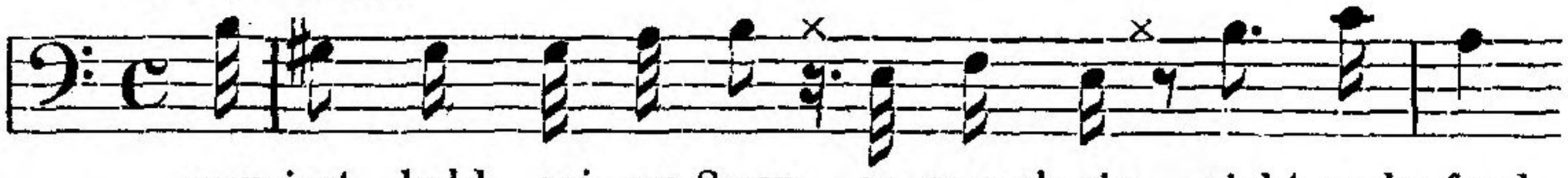
Schöne Beispiele von begeisterten Ausrufen finden sich in *Schumann*'s berühmten Liedern »Ich grolle nicht« und »Frühlingsnacht« (»Sie ist deine!«).

Was den musikalischen Ausdruck des Gedankenstriches — d. i. die Bezeichnung für eine zufällige Unterbrechung eines Gedankens durch einen anderen oder das Abbrechen eines Gedankens nach Erreichen seines Gipfelpunktes mit Hinsicht auf den darauffolgenden Gegensatz — betrifft, kann *R. Wagner* auch als mustergültig angesehen werden. Die Stellen aus der »Walküre« (S. 29 des Clavierauszuges mit Text) »mich hetzte das wütende Heer — auf den Leichen lag sie todt«, wie Sieglinde'ns: »mich dünkt, ihren Klang hört' ich als Kind — doch nein! ich hörte sie neulich« etc. (S. 60 des Clavierauszuges mit Text) und: »schon wollt' ich beim Namen ihn nennen! — — 𝄐 Wehwalt heiss't du fürwahr?« sind Meisterstücke lebensvoller

Schilderung der aufgeregten, sich selbst im Gedanken stets unterbrechenden dramatischen Gestalten Siegmund und Sieglinde. Besonders die letztgenannte Stelle ist von höchster Naturwahrheit: die beim Worte »nennen« lebhaft bewegten Dominantaccorde von *G*-dur werden durch eine Fermate unterbrochen, welcher ein *As*-dur-Accord in der ersten Umkehrung folgt, dem sich später die dann folgenden Worte (»Wehwalt etc.«) anschliessen.

Was Einschaltung von Sätzen oder Worten betrifft, so haben wir auch dafür Beispiele. Ein vorzügliches ist in *Wagner*'s »Lohengrin«:

Telramund:



ver-irrt, bald sei-ne Spur, so sprach sie, nicht mehr fand.

Das realistische Nachahmen des Hebens und Senkens der Stimme im gesprochenen Worte und des schnellen und langsamen Sprechens mancher Wortverbindungen ist meines Wissens nur von *Wagner* musikalisch ausgenützt worden, wohl immer mit Glück, da mit Maass und an gehöriger Stelle angewendet; z. B. in den Worten Magdalene'ns in den »Meistersingern« (1. Act): »Komm', Kind« und »Ei! Junker«; es liegt ein treffliches Charakteristikon in *Wagner*'s der Natur abgelauschten Intervallen der lebhaften und vielplaudernden Magdalena, und so kann ich durchaus nicht *Ed. Hanslick*'s Verwerfung dieser in seinem Buche »Die moderne Oper« (Berlin 1877) überdies aus dem Zusammenhange gerissenen Stellen beipflichten, zumal nicht, wenn er sie als Repräsentanten von *Wagner*'s Declamation im Allgemeinen hinstellt. Ebenso naturalistisch ist der Ruf Waltraute'ns in der Anfangsscene des 3. Actes von *Wagner*'s »Walküre« (»Siegrune hier, was säumst du so lang?«)[1].

Die Melodik, die fast einzig und allein im Stande ist, Interpunktionen musikalisch zum Ausdrucke zu bringen, ist auch der wichtigste Faktor zur Charakterisirung ge-

---

1) Siehe *L. Köhler*: »Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper« (Leipzig 1853).

wisser Stimmungen, Gefühle und oft recht bedeutungsvollen Färbungen des Sprachausdruckes; ihr kommt allerdings auch die Harmonie zu Hilfe, wenn sie selbst nicht ausreichen sollte. Besonders in der Oper und dem musikalischen Drama ist diese Charakterisirung von grossem Vortheile, zumal, wenn — wie es vor *Wagner* fast durchaus der Fall war, in einer Oper gar keine nennenswerte Charakterzeichnung vom Dichter geboten wird. Ein unbewusstes Charakterisirungs-Colorit wenigstens haben alle unsere grossen Gesangscomponisten gehabt; nur die alten Contrapunktler der Niederlande scheinen ob ihren Kunststücken ganz den Text versäumt zu haben, so vor Allen *Guillaume Dufay* (beil. 1350—1432), von welchem *F. Brendel*[1]) ganz richtig bemerkt, dass der Ausdruck noch überall fehlt und nur der Verstand (auch dieser nicht immer) die allein hervortretende Thätigkeit ist[2]).

Diese im Allgemeinen, nämlich dem geistigen Gehalte nach, richtige Declamation, wie sie bei unseren grossen Meistern von *J. S. Bach* an zu finden ist, möchte ich am liebsten mit dem Namen Massendeclamation bezeichnen. Diese findet man besonders in den Werken *J. S. Bach*'s, *Haydn*'s, *Mozart*'s und des ersten *Beethoven*, welche hauptsächlich die Stimmung des ganzen Gedichtes oder — war es eine Oper — der einzelnen Gesangsnummern im Auge behielten und mit dem passendsten rhythmischen, melodischen und harmonischen Colorit ausdrückten. So sehr *Mozart* und *Weber* in Details[3]) gesündigt haben, so sehr sind sie uns in

---

1) *F. Brendel*, »Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich etc.«, 5. Auflage. Leipzig, H. Matthes (F. C. Schilde) 1875; s. S. 22.

2) Ein treffendes Beispiel geistloser Textbehandlung führt *A. W. Ambros* in seiner »Geschichte der Musik« (Breslau, F. E. C. Leuckart, 1868) III, S. 42 von dem um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts lebenden niederländischen Componisten *Pierre de la Rue* (*Petrus Platensis*) an, der den Tenor zu Anfang seiner vierstimmigen Ave Maria-Messe Folgendes singen lässt: »Ave *Kyrie* Maria, gratia plena, Dominus tecum *leyson.*«

3) In der gewissenhaften declamatorischen Stimmungswiedergabe der Details des Textes ragte schon in der venezianischen Schule ein

der Charakteristik der Textbehandlung mustergültig geworden; und ihre Nachfolger — vor Allem *Beethoven* und *R. Wagner*, nicht zu gedenken der begabten Epigonen dieser Meister, sowohl unter den Deutschen als auch den Italienern, Franzosen und Russen (wie z. B. *H. Götz*, *C. Goldmark*, *F. v. Holstein*, *A. Rubinstein*, *Gounod*, *Thomas*, *Saint-Saëns*, *Verdi*, *Glinka* etc.) — haben dieses ergiebige Gebiet sich vollends zu Nutzen gemacht und in der manigfaltigsten Weise erweitert. Hieher gehört nicht nur die musikalische Charakterschilderung einzelner Stimmungen und Situationen, sondern auch die musikalische Zeichnung der ganzen dramatischen Figuren. Wie unverkennbar klar charakterisirt sind nicht die Gestalten Caspar's, Agathe'ns (»Freischütz«) Eglantine'ns, Lysiart's (»Euryanthe«), Rocco's, Leonore'ns, Pizarro's (»Fidelio«), des fliegenden Holländers, Daland's, Wolfram's, Tannhäuser's, Friedrich's von Telramund, Hans Sachs'ens, Beckmesser's, Siegmund's, Siegfried's, Mime's und vor Allem die *Wagner*'schen Frauengestalten Senta, Elisabeth, Elsa, Ortrud, Isolde, Eva, Sieglinde, Brünnhilde. Was diese allgemeine Charakteristik betrifft, bei der wir *Mozart* (besonders im »Don Juan«) nicht ausser Acht lassen dürfen, kann ich nur in Kürze auf das Studium dieser bedeutenden Werke hinweisen. Was aber die obenerwähnten Stimmungs- und Situationsschilderungen anlangt, will ich einige hervorragende und prägnante Beispiele sogleich anführen.

Melancholie, Freudigkeit, Ironie, Bitterkeit, Spott, Coquetterie, Eckel, Sinnlichkeit, Misstrauen, Resignation, starre Erregungslosigkeit, Erinnerung etc. sind im Gesange (zumal im dramatischen) melodisch und harmonisch sehr gut auszudrücken. Die zwei zuerst angeführten — Melancholie und

---

Mann in merkwürdig auffallender Weise hervor; es ist *Benedetto Marcello* (1686—1739), z. B. in seinen 50 in's Italienische übersetzten Psalmen David's. Der Grund liegt nahe. Er war nämlich selbst der Dichter und sorgte auf diese Weise nur für das Zurgeltungkommen jeder Einzelnheit des Textes, dasselbe psychologische Moment, welches in ganz anderem Genre *Albert Lortzing* (1803—1851) und in bedeutendster Weise *Richard Wagner* zum vorzüglichen musikalischen Declamator machte. Ihnen war die Poësie der Musik ebenbürtig.

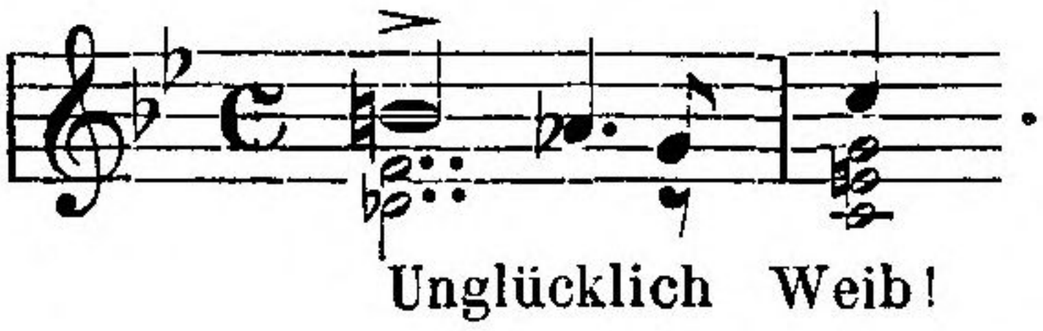
Freudigkeit — sind in den verschiedensten Graden und Weisen bereits ausgedrückt worden. Dafür liefern die Werke unserer Meister von *J. S. Bach* bis *R. Wagner* unzählige Beispiele. Feinere Stimmungen, welche theilweise dem musikalischen Elemente sogar ferne liegen, sind wohl viel seltener anzutreffen, meist nur in der Oper und am ausgeprägtesten bei *Wagner*.

Ironie z. B. ist schwierig zu charakterisiren. Graf Oberthal's Antworten in *Meyerbeer*'s »Prophet« wären Belege dafür:

Auch in *Wagner*'s »Meistersinger« sind Beispiele, wie in der 1. Scene von dessen »Rheingold«; so die Worte Wellgunde'ns (»Ich rate dir wohl«) und zumal Flosshilde'ns (»Deinen stechenden Blick«).

Bitterkeit liegt in Ortrud's Wiederholen der Phrase Elsa's (in *Wagner*'s »Lohengrin«):

welche nur von einer etwas verschiedenen Harmonie begleitet ist:

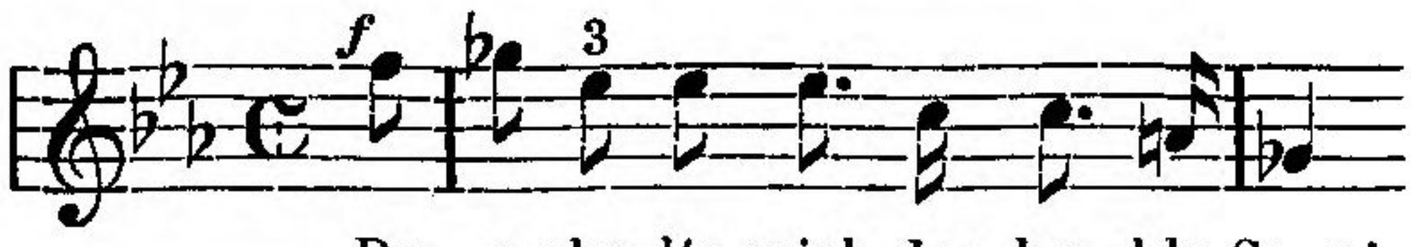


Spott hat *Mozart* in seinem »Don Juan« (Finale des 2. Actes) dem Don Juan gegen den Comthur in den Mund gelegt.

Auch *Wagner*'s »Meistersinger« bieten in dieser Hinsicht interessante Beispiele, wie die erste Scene des »Rheingold« in Hülle und Fülle.

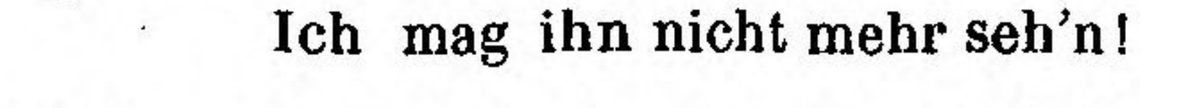
Coquetterie wird meistens durch Coloratur ausgedrückt. Es ist auch der einzige logisch gerechtfertigte Grund

für die Anwendung der letzteren (s. darüber 1. Capitel dieser Schrift S. 90 u. 91). So ist die Philine in *Ambroise Thomas'* »Mignon« eine vollkommen begründete Coloraturpartie; ohne Coloratur wäre ihr Charakter nicht halbwegs so zu schildern möglich gewesen. Auch das Aennchen in *Weber's* »Freischütz« ist hier anzuführen. Ohne jedwede logische Ursache aber ist die Königin der Nacht in *Mozart's* »Zauberflöte« für eine Coloratursängerin geschrieben. — Coquetterie kann auch auf andere Weise deutlich gemacht werden, z. B. in »Figaro's Hochzeit«, und zwar im Duette zwischen Graf und Susanne, wo *Mozart* das coquette Wechseln des »Ja« und »Nein« in meisterhafter Weise hervorkehrt«. Anders aufzufassen aber ist in *Wagner's* »Meistersinger« Eva's und Sachs'ens Zwiegespräch im 3. Acte, als Sachs den Schuh Evas' untersucht, indem sie zuerst sagt: »Ihr seht, zu weit« und auf Sachs'ens Einwurf: »der Schuh ist knapp« dem Früheren widersprechend antwortet: »Das sag' ich ja!». Dies ist nur ein höchst charakteristisches Moment, welches die Verwirrung der nur an den geliebten Walther denkenden Eva schildert und das auch musikalisch fein illustrirt ist. —



Da e-cke-lte mich der ho-lde Sang!

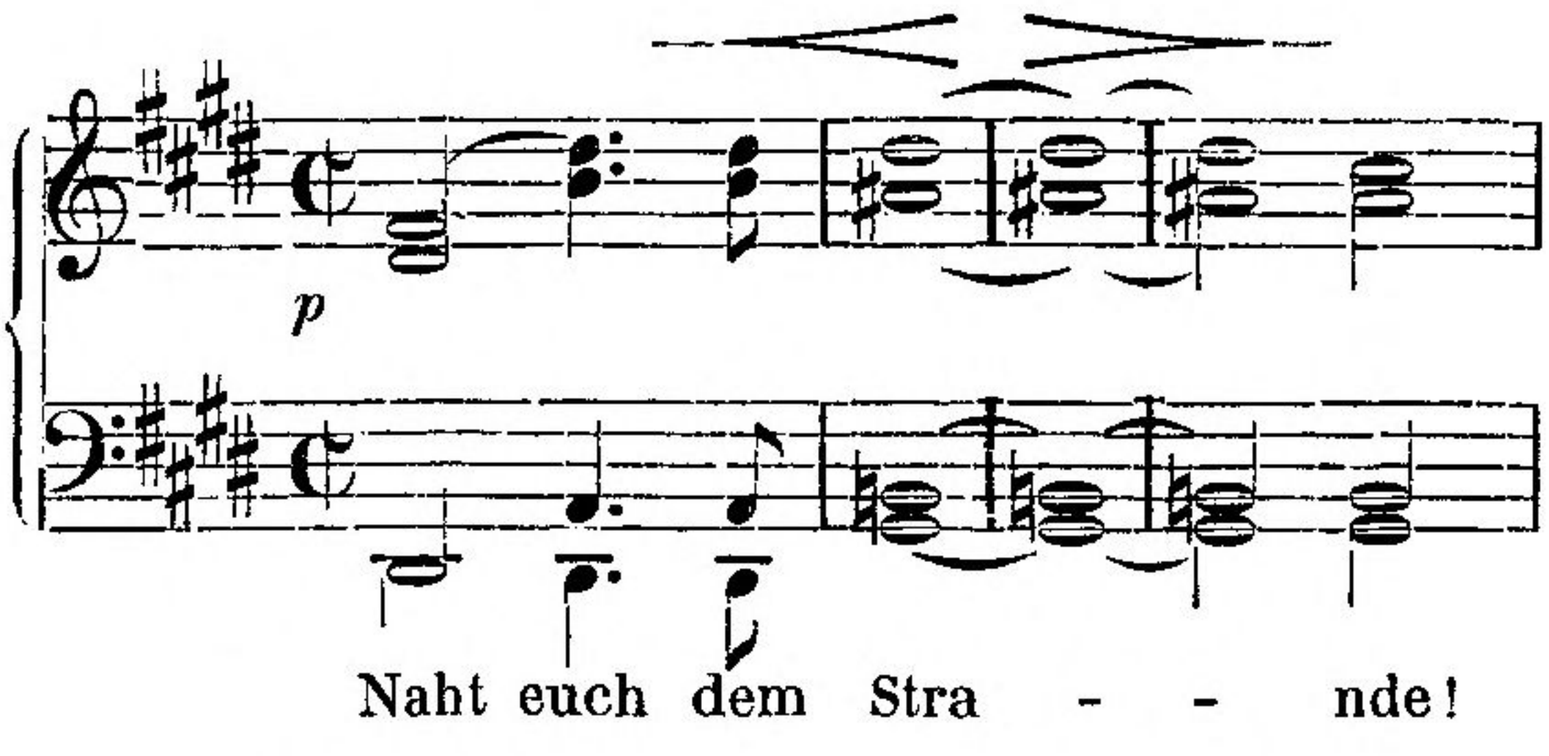
aus der Erzählung des »Tannhäuser« im 3. Acte ist eine Stelle, welche Eckel und Abscheu vorzüglich illustrirt; ebenso die Stelle aus *Wagner's* »Siegfried«:



Ich mag ihn nicht mehr seh'n!

welche Siegfried nach Mime's Abgang, von heftigem Eckel gegen ihn ergriffen, singt.

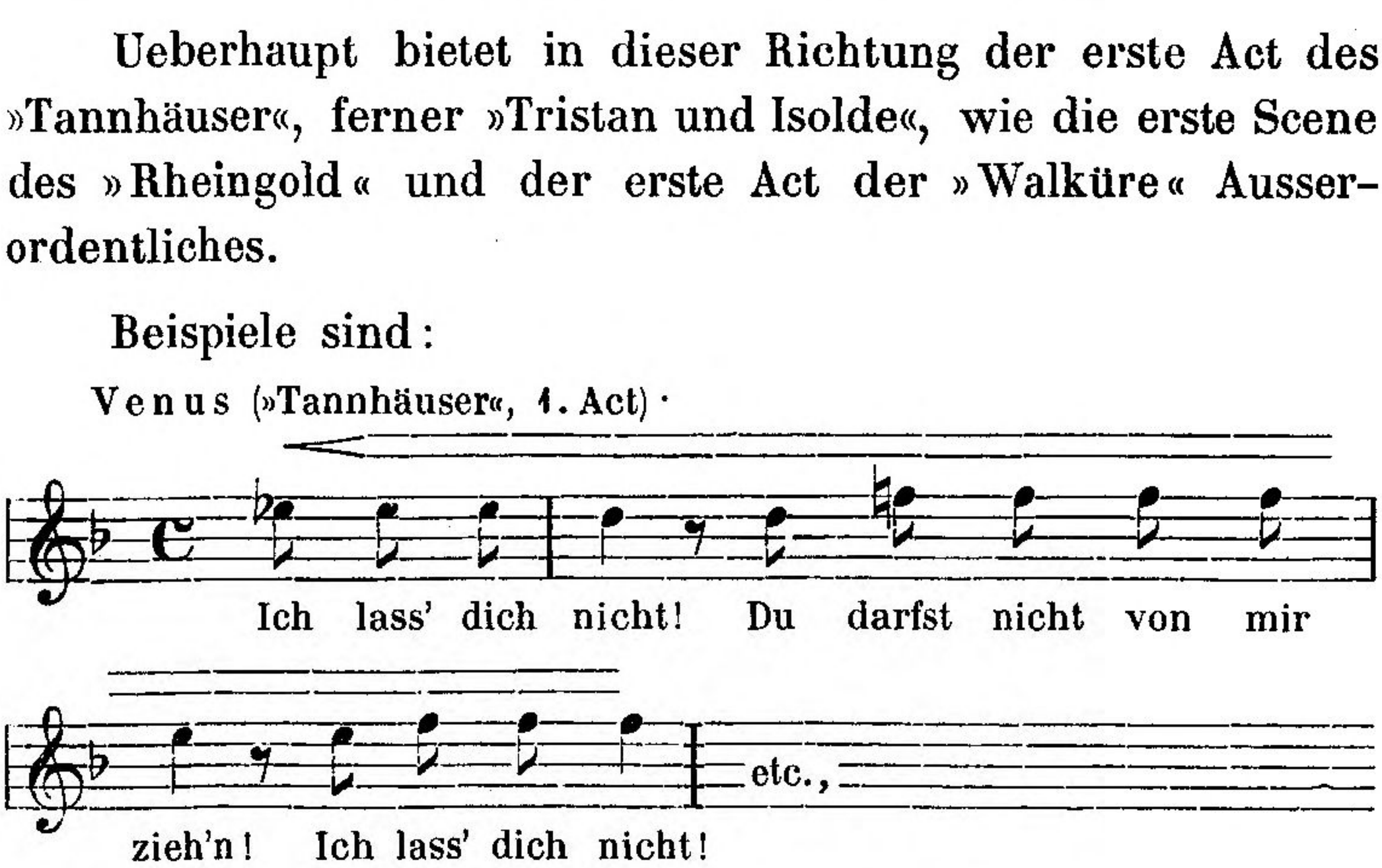
Besonders aber, was den Ausdruck der Sinnlichkeit betrifft, ist *R. Wagner* gross. Was für ein »endlos' Sehnen« liegt in dem Sirenengesange im ersten Acte des »Tannhäuser« nicht nur melodisch, sondern auch harmonisch!



Ueberhaupt bietet in dieser Richtung der erste Act des »Tannhäuser«, ferner »Tristan und Isolde«, wie die erste Scene des »Rheingold« und der erste Act der »Walküre« Ausserordentliches.

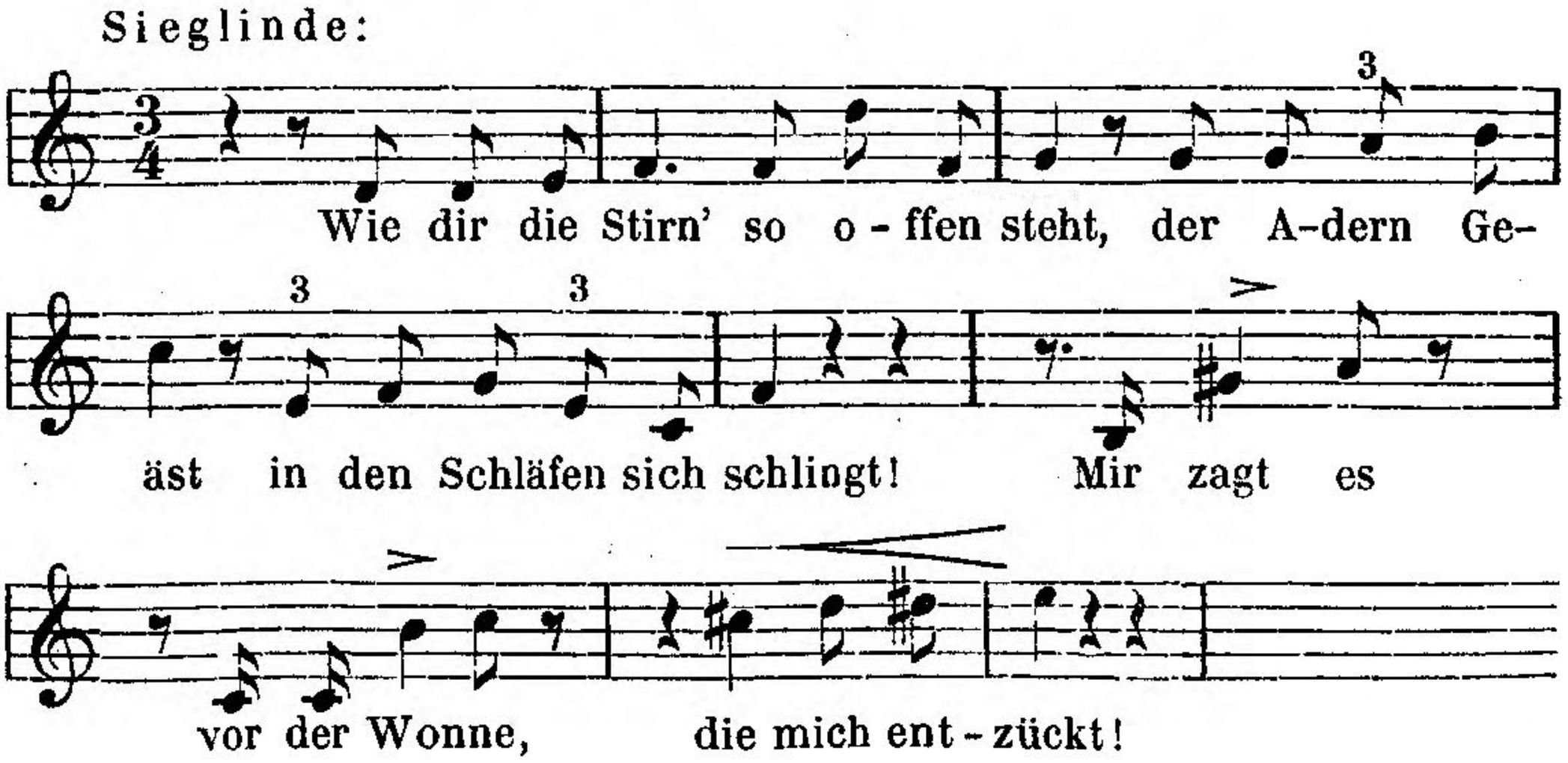
Beispiele sind:

Venus (»Tannhäuser«, 1. Act):



ferner die 2. Scene des 3. Actes aus »Tristan« bis zum Auftritte Isolde'ns. Von verzehrender Leidenschaft ist folgende Stelle aus der »Walküre« (1. Act):

Sieglinde:

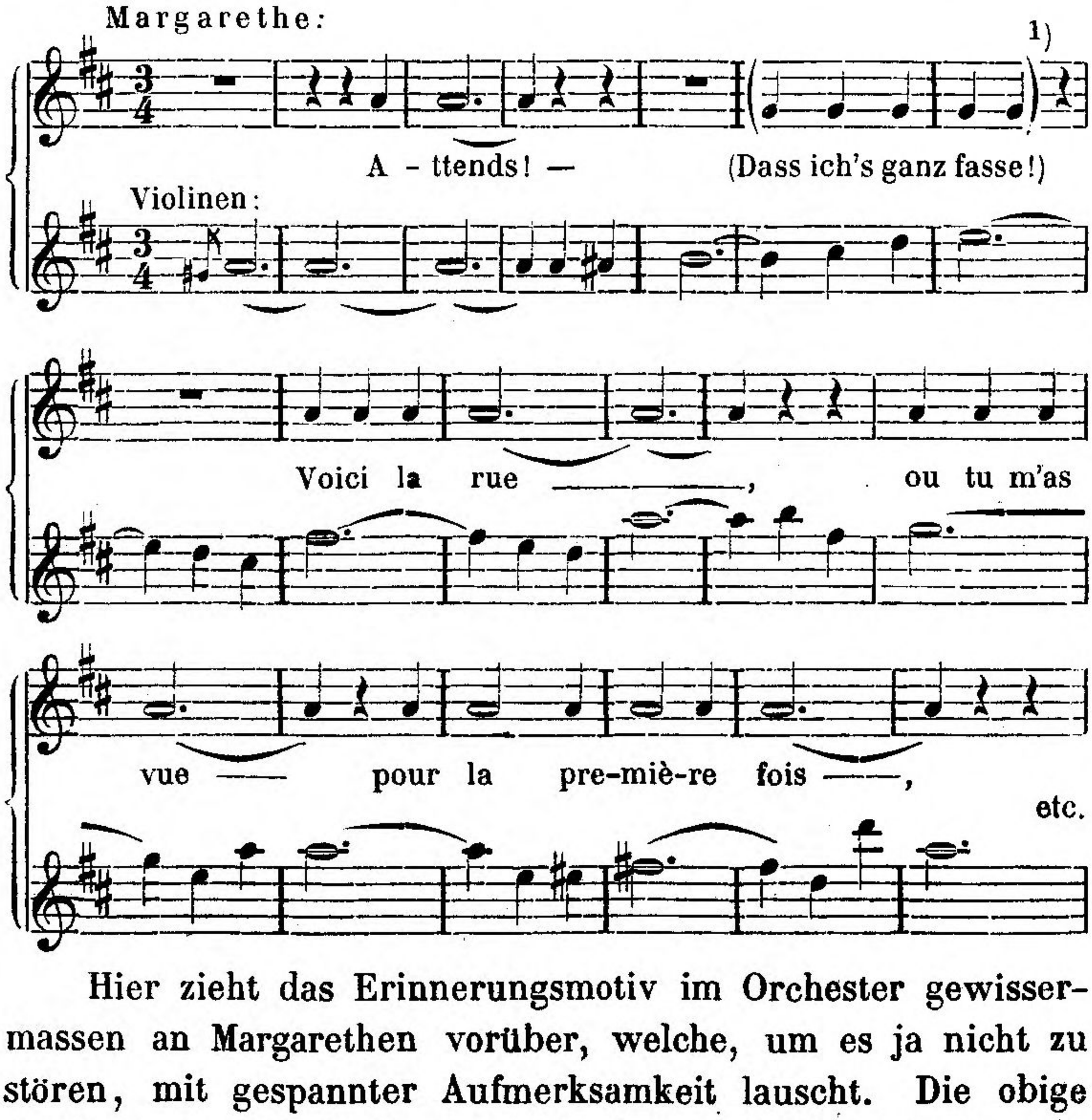


Misstrauen liegt in der melodischen Wendung:

Du labtest ihn?

dies ist Hunding's erste Frage an Sieglinde im ersten Acte der »Walküre«.

Resignation, starre Erregungslosigkeit und Erwachen von süssen Erinnerungen pflegt man gewöhnlich durch Liegenbleiben auf ein und derselben Tonhöhe auszudrücken. Beispiele finden wir in *Beethoven*'s Liedercyclus »An die ferne Geliebte«, Op. 98, und zwar bei der Stelle: »Dort im ruhigen Thal«, in *Schubert*'s Lied »Der Wegweiser« (aus der »Winterreise«), ferner in *Gounod*'s »Margarethe« (»Faust«):



Hier zieht das Erinnerungsmotiv im Orchester gewissermassen an Margarethen vorüber, welche, um es ja nicht zu stören, mit gespannter Aufmerksamkeit lauscht. Die obige Ausdrucksweise für diese Art der Seelenstimmung ist ihr sehr

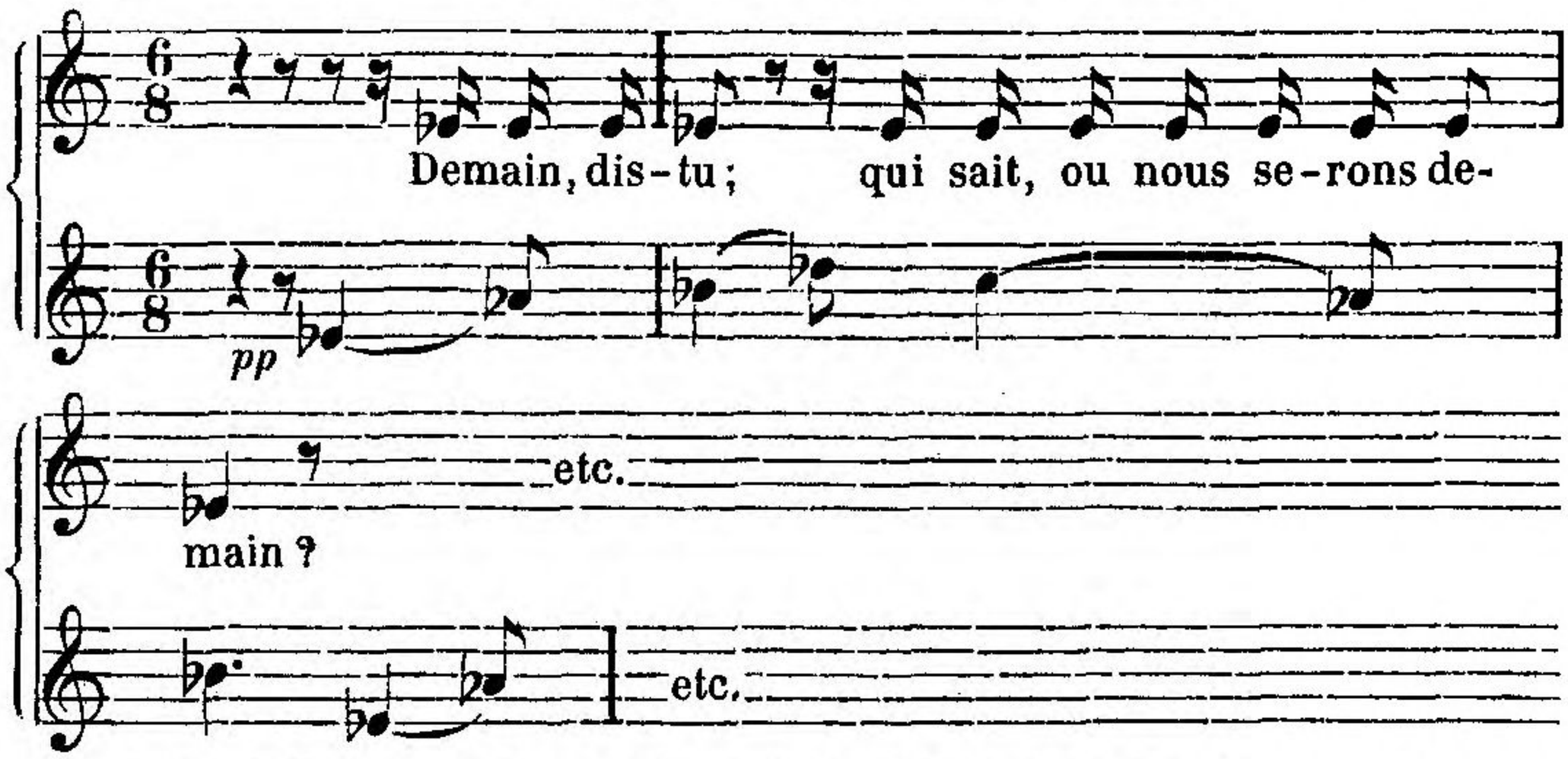
---

1) nur in der deutschen Uebersetzung vorhanden.

angemessen. Ein Analogon findet sie in Sachs'ens Monolog im 2. Acte der *Wagner*'schen »Meistersinger«, wo Sachs, von Walther's in's Orchester verlegter Preismelodie umrauscht, wie durch einen süssen Traum an seiner Arbeit gehindert wird.

Jensen hat in seinem Liede »Lehn' deine Wang' an meine Wang'« (Op. 1, Nr. 1) den »Hauch süsser Erinnerung« durch ein leises Wiederholen des Hauptmotives seines Liedes am Schlusse desselben ausgedrückt.

Starre Erregungslosigkeit drückt *A. Thomas* treffend in »Mignon« aus bei den Worten Mignon's im 1. Acte: »Demain, dis-tu« (»Morgen, sagst du«); im Orchester regt sich nur ganz leise ein dürftiges melancholisches Motiv:

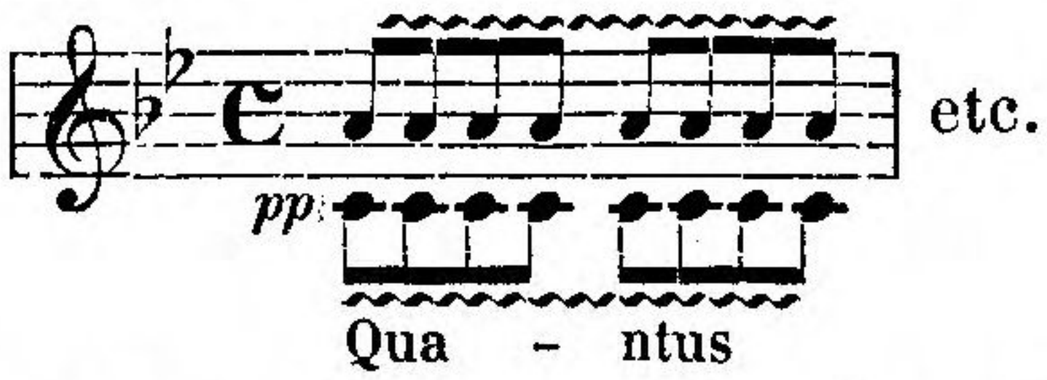


Ein Beispiel von wehmütiger Erinnerung ist *R. Franz*'s tiefpoëtisches Lied »Weisst du noch?« (Op. 16, Nr. 5), dessen melodischer Inhalt immer nur in den Schranken zweier correspondirender Phrasen bleibt, und so den Eindruck sinnender Wehmut unfehlbar zurücklässt[1]).

Hieher gehört auch noch die rein melodische Tonmalerei (zum Unterschiede von der harmonischen und instrumentalen) der Singstimme, wie sie besonders *Schubert*

1) Es ist wirklich höchst interessant, dieses *Franz*'sche Lied mit dem gleichtextlichen Liede von *F. Gumbert* (Op. 55, Nr. 4) zu vergleichen. Die ganze Aehnlichkeit besteht hier wohl nur im Gedichte von *Otto Roquette*, in den Tönen gewiss nicht. Die *Gumbert*'sche Composition dieser Worte ist in der That eines der glänzendsten Beispiele gänzlicher Unzusammengehörigkeit von Ton- und Wortausdruck. Auch solche Fälle sind lehrreich.

gern verwendet, z. B. im Liede »Die Wetterfahne« (»Winterreise«); andere Beispiele sind: *Beethoven*'s »Meeresstille und glückliche Fahrt« (die Worte: »in der ungeheuren Weite«), *Mendelssohn*'s »Jagdlied« (*E*-dur) mit seiner Naturton-Melodik (wie Hornklang), *Ferd. Hiller*'s Frauenchor »Frau Kukuk« und die Behandlung des Wortes »Lockenschlangen« in den »Oestlichen Rosen«, Liederspiel, Op. 16, von *W. A. Remy*[1]) (S. 54, 2. Takt). Ein älteres, aber wegen seiner Supernaïvetät verwerfliches, Beispiel ist in dem bekannten Requiem des französischen Componisten *Francois Joseph Gossec* (1733—1829) zu finden (Paris 1760), wo die Chorstimmen zur Charakterisirung der in Furcht zerknirschten und bebenden Sünder tremoliren (!) müssen wie folgt:



etc.

Fehlerhaft ist in diesem Gebiete besonders das Berücksichtigen von Aeusserlichkeiten statt des inhaltlichen Charakters.

Was das musikalische Componiren von wissenschaftlichen Sätzen, von Axiomen, Hypothesen, philosophischen Betrachtungen etc. betrifft, so kann man es nicht genug vermeiden. Diese werden — in Musik gesetzt — nur lächerlich, ausser, wenn ohnedies die Absicht vorliegt, damit eine komische Wirkung zu erzielen. Denken und Fühlen schliesst sich nun einmal in gewisser Hinsicht vollkommen aus; die Musik hat den Zweck, das Fühlen zu steigern, nicht das Denken. So muss es z. B. als eine ganz unglückliche Idee bezeichnet werden, Faust's philosophische Scrupel in Musik zu setzen, wie es *Gounod* gethan oder vielmehr nicht gethan hat. Wenn *Gounod*'s Jammer-Faust seine ganzen Bedenken nur in Worte zu kleiden versteht wie »Ich zweifle stets und zweifle ganz«, dann kann ihm *Goethe*'s »Faust« mit Mephistopheles getrost entgegnen: »Vernunft wird Unsinn!« — Es ist ein grosser Unter-

---

1) Leipzig, E. W. Fritzsch.

schied, Philosophie in Musik zu setzen und eine Dichtung zu componiren, der ein philosophischer Gedanke zu Grunde liegt. Letzteres ist z. B. in *Wagner*'s Nibelungentrilogie der Fall; diese bietet uns Anschauungen, welche mit denen der *Schopenhauer*'schen Philosophie harmoniren (siehe z. B. 2. Akt »Walküre«, Nornenscene in der »Götterdämmerung« u. s. w.)[1]).

Was nun den Wert betrifft, welchen eine in Musik zu setzende Dichtung haben soll, so glaube ich es wohl als selbstverständlich hinstellen zu können, dass eine vorzügliche Dichtung — in Musik gesetzt — jedenfalls einen künstlerischeren Eindruck zurücklässt als eine schlechte, wäre auch die dazugehörige Musik als solche noch so schön.

Beweise davon geben uns z. B. *Mozart*'s Lieder. *Otto Jahn* sagt gelegentlich der Besprechung von *Mozart*'s »Veilchen«[2]) u. A.: »Hier sieht man, welchen Eindruck wahre Poësie auf *Mozart* machte. . . . . Wäre *Mozart* dieser Frühling echter, deutscher Poësie in *Goethe* vollständig erschlossen worden, welche Blüten würde er in ihm hervorgerufen haben!« Manche der *Mozart*'schen Lieder leiden stark unter dem oft geradezu unsinnigen Texte, so z. B. die Cantate (*C*-dur) für eine Singstimme mit Clavierbegleitung, welche er unmittelbar vor der »Zauberflöte« vollendete, von der auch *Otto Jahn* sagt: »Es ist schwer begreiflich, wie *Mozart* durch einen solchen Text zu einer so tief empfundenen und ernsten Composition angeregt werden konnte«. — So lange noch das Prinzip der absoluten Musik sich Geltung zu verschaffen wusste, tröstete man sich mit wundervoller Musik über einen entsetzlichen Text hinweg, so sogar noch in *Weber*'s »Euryanthe« (Libretto von *Helmine von Chézy*). Zwar zeigen uns die Reformen *Gluck*'s schon die ersten Flügelschläge einer diesbezüglichen Besserung, was uns folgende seiner Worte beweisen mögen, welche er der 1769 erschienenen Partitur seiner »Alceste« voranstellte: »Ich suche die Musik zu ihrer wahren Bestim-

---

1) S. darüber Näheres in der sehr interessanten Brochüre: »*Rich. Wagner* und *Schopenhauer*« von *Dr. Friedrich v. Hausegger*; Leipzig, Edwin Schloemp, 1878.

2) *Otto Jahn*: »*W. A. Mozart*«, 2 Bde. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

mung zurückzuführen, das ist: die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken ohne die Handlung zu unterbrechen« etc. Seine Ideeen konnten sich jedoch nicht über seinen Tod hinaus dauernd Geltung verschaffen; erst die Romantiker wandten dem schönen Inhalte und der Formvollendung der Dichtung ihre Aufmerksamkeit zu. *Schubert* ist gewissermassen der Erste in dieser Kategorie; die meisten (wenn auch lange nicht alle) seiner Liedertexte sind der dazu componirten Musik würdig. Das musikalische Drama sollte da nicht länger zurückstehen. *Wagner* hat die neue Reform für dasselbe begründet. Es gehört durchaus nicht in das Gebiet dieser Schrift, über den Wert der *Wagner*'schen Dichtungen zu sprechen, aber eines musikalisch wichtigen Momentes darf ich hier wohl gedenken. Es ist die Anwendung der Alliterationen[1]) wie der in nicht geringer Zahl im »Ring des Nibelungen« vertretenen onomatopoëtischen Ausdrücke. Erstere taugen musikalisch besser als die Endreime, welche oft in der Composition ganz verloren gehen, da die musikalische Rhythmik mit der rein sprachlichen (besonders in dem Fortspinnen der musikalischen Periode, welche *Wagner* mit dem Namen »unendliche Melodie« bezeichnet) selten auffallend correspondirt, wenn nicht gar in keinerlei Connex ist. Andererseits eignen sich die onomatopoëtischen Ausdrücke wie »Wallala, heiajaheia, hojotohoh, hoiho« etc., deren Anwendung *Wagner* ohne Ursache so oft zum Vorwurfe gemacht werden, und welche keinen anderen Zweck haben, als charakteristisch zu wirken, ganz prächtig für die Musik; ich möchte sie am liebsten unter dem Namen Sprachcolorit oder charakterisirende Sprachwürze zusammenfassen. So wie für gewisse Gestalten bestimmte Mischungen von Tönen und Farben sich eignen, so ist es auch mit bestimmten Laut- und Wortmischungen. Dies haben uns nicht nur *Bürger*[2]),

---

1) S. darüber (»Stabreim«) *R. Wagner*: »Gesammelte Schriften und Dichtungen« (Leipzig, Fritzsch, 1872), IV, S. 190 ff. (in »Oper und Drama«, III. Theil).

2) S. *Bürger*'s Balladen »Lenore« und »der wilde Jäger«.

v. Platen und *Rückert*[1]) vielfach bewiesen, sondern auch einer der Grössten: *J. W. v. Goethe*. In seinem »Zigeunerliede« z. B. empfand er auch die Notwendigkeit charakteristischer Lautmischungen; er combinirte sich die allerdings logisch bedeutungslosen Worte: »Wille wau wau wau! Wille wo wo wo! Wito hu!«[2]).

Ich erachte es nicht für unwichtig, diese halb sprachlichen, halb musikalischen Aeusserungen an dieser Stelle erwähnt zu haben, wo ich eben von der Charakteristik der Melodik hinsichtlich der Poësie sprach[3]). —

Bekanntlich giebt es durchcomponirte- und Strophenlieder.

Ersteres sind meistens die Kunst-, letzteres die Volkslieder. Dass beim durchcomponirten Liede eine viel bessere Entfaltung der musikalischen Declamation möglich ist als beim Strophenliede, liegt auf der Hand und wurde von mir schon des öfteren im ersten Capitel berührt. Daselbst habe ich bereits die Schwierigkeiten dargelegt, welche einer correcten musikalischen Declamation allein schon durch die Ungleichheit der Rhythmik der verschiedenen Strophen wie auch durch die in Einzelnheiten verschiedene Prosodik in den Weg treten. Durch das selbstständige Inmusiksetzen jeder Strophe für sich entfällt diese Schwierigkeit fast ganz. Das eben an-

---

1) S. *Rückert's* »Makamen« und »Nal und Damajanti«.

2) Dass die Melodik der onomatopoëtischen Worte bei *Wagner* deren sprachlichen Charakter vollkommen identisch ist, wird Jeder zugestehen müssen.

3) Von der melodischen Charakteristik, welche schon in der dichterischen (uncomponirten) Sprache oft von herlicher Wirkung ist, geben uns viele Stellen aus den Werken unserer bedeutenden Dichter Zeugniss. Interessant ist der Vergleich verschiedener Uebersetzungen aus fremden Dichtungen, um die mehr oder minder ausgeprägte Begabung für Sprachcolorit zu studiren, welche den verschiedenen Uebersetzern eigen ist. So z. B. lässt ein Uebersetzer von *Shakespeare's* »Othello« denselben in der 2. Scene des 5. Actes Desdemona's Haut »so weiss wie eines Grabmals Marmorplatte« nennen; wie hart und ungefügig klingen diese über den zarten Leib einer Desdemona gesprochenen Worte gegen die überaus angemessene Uebersetzung von *Heinrich Voss:* »so sanft wie eines Denkmals Alabaster«!

geführte Wesen des durchcomponirten Liedes hat aber noch viel gewichtigere Vortheile, welche an dieser Stelle zu erwähnen mir am passendsten scheint. Das bei Strophenliedern öft bis zur Lächerlichkeit angewandte Verfahren, inhaltlich ganz verschiedene Strophen (wenn sie auch rhythmisch genau übereinstimmen) unter eine und dieselbe musikalische Kappe zu bringen, entfällt nämlich beim durchcomponirten Liede. Mag auch eine gewisse Naïvetät in der Strophenlied-Manier liegen, so kann man sich diese allenfalls im Volksliede[1]), nie aber im Kunstliede gefallen lassen. Aber auch im Volksliede wirkt sie oft störend; z. B. in dem bekannten Liede »Der Wirtin Töchterlein« von *L. Uhland* störte es mich stets, dass dieselbe Melodie auf die Strophe

Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein,
bei einer Frau Wirtin, da kehrten sie ein.

gesungen wurde wie auf die folgende:

Mein Bier und Wein ist frisch und klar,
mein Töchterlein liegt auf der Todtenbahr'.

Es ist wohl selbstverständlich, dass viel davon abhängt, wie der Sänger sich den Vortrag der verschiedenen Strophen zurechtlegt.

Die eben angeführten Bedenken sollen aber durchaus nicht in übertriebener Weise ausgelegt werden. Es wäre unrichtig, jede Nüance, die auf eine Stimmung in einer Dichtung hindeutet, mit den verschiedenartigsten melodischen und harmonischen Ausdrucksmitteln musikalisch zu versinnlichen. Dadurch würde eine Unruhe in der musikalischen Conception entstehen, welche eine einheitliche Stimmung nicht aufkommen lassen würde. Ich muss an dieser Stelle der tiefpoëtisch empfundenen, grossartig angelegten und interessant ausgeführten Lieder von *Franz Liszt* gedenken, welche aber leider ausgeprägte Beispiele solch' unstäter Charakterisirungssucht sind, in denen alle Detailstimmungen illustrirt sind,

---

1) Volkslieder wurden nie durchcomponirt, wohl aber bereits die Sequenzen und Leiche am Beginne des Mittelalters, dann die Leiche der Minnesänger bis auf die Gegenwart (Kunstlied). S. *Böhme*'s »Altdeutsches Liederbuch«; Einleitung.

jedoch darüber die Gesammtstimmung fast aus dem Auge verloren wird, so dass ein einheitlicher Eindruck schwer oder gar nicht gewonnen werden kann. Beim Componiren eines Liedes ist es also vor Allem notwendig, die Gesammtstimmung desselben zu charakterisiren. Ein Gedicht, in welchem Stimmungs-Nebenepisoden in der Composition nicht ingnorirt werden können (sei es aus diesem oder jenem Grunde), ist daher nicht leicht entsprechend in Musik zu setzen, wenn das Resultat nicht das der Ueberladenheit sein soll. Ganz abgesehen von Balladen und Romanzen, welche sich mehr zur dramatischen als zur lyrischen Composition hinneigen, ist es also von Vortheil, sich hauptsächlich solche Dichtungen zur Composition zu wählen, welche nur eine markant ausgeprägte Grundstimmung durchzieht. Dies ist es einerseits, was vorzüglich *Schubert*'s Lieder so reizvoll macht, andererseits bewirkt, dass manche Dichter fast gar nicht das Loos haben, componirt zu werden.

Zur Charakterisirung der Stimmung einer Dichtung genügt aber die Melodik allein nicht; die Harmonik hat, wie ich bereits andeutete, einen Hauptantheil daran, und daher auch die formale oder figurale Verwendung derselben in der Clavier- oder Orchesterbegleitung.

Es würde zu weit führen, wollte ich hier auf diese näher eingehen.

Wichtig ist von diesem Gesichtspunkte aus nur die Entwickelung der Begleitung aus ihrer ursprünglich geringen Bedeutung als rein harmonische Unterlage der Singstimme bis zu ihrer zum integrirenden Bestandtheile der Gesangscomposition gewordenen Charakteristik, welche bereits einen grossen Einfluss auf die gesanglichen Ausdrucksmodalitäten gewonnen hat. *Schubert* erst hat ein Uebergangsstadium von den harmonischen Begleitungsfiguren zur Charakteristik derselben angebahnt. Seine Liederbegleitungen haben das charakteristische Merkmal der strengen harmonischen Durchführung einer bestimmten kleinen Figur; so liegt jedem der berühmten Müllerlieder eine treffend erfundene Figur zu Grunde, z. B. in »Wohin?«, »Ungeduld«, »Die böse Farbe« etc. *Schumann* geht

besonders in harmonischer Beziehung weiter, behält aber auch vielfach ein Begleitungsmotiv bei. Ein Moment, welches uns die *Schumann*'schen Begleitungen zu unumgänglich notwendigen Bestandtheilen seiner Gesänge macht, ist, dass *Schumann* oft die Singstimmen durch die Begleitung ergänzt, zumal am Schlusse seiner Lieder; entweder setzt er unter den Schlusston der Singstimme eine unbefriedigende Harmonie in der Begleitung, welche erst in einem kürzeren oder längeren Nachspiele ihre befriedigende Auflösung findet, so z. B. in den Liedern »Die Mondnacht«, »Stille Thränen« (aus Op. 35) »Frühlingslied« (aus Op. 125) u. v. A., oder ein Nachspiel von grösserer Ausdehnung, welches durch das Fortspinnen des poëtischen (nicht musikalischen!) Gedankens motivirt ist, denn *Schumann* liebt es, Gedichten, von denen er mächtig ergriffen und durchdrungen ist, Gedanken hinzuzudichten. Dort, wo das Wort zu sagen aufhört, fängt der Ton zu singen an; so z. B. ist das ergreifende Nachspiel in *Schumann*'s Lied »Die alten bösen Lieder« (aus »Dichterliebe«) aufzufassen, in welchem die ganze Erinnerung an vergangenes Liebesglück an der Seele vorüberzieht; ebenso das cyclisch abschliessende Nachspiel des Liedes »Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan« (aus »Frauenliebe und Leben«), welches die erste Begegnung mit dem Geliebten in Erinnerung bringt, die im ersten Liede dieses Cyclus (»Seit ich ihn gesehen«) ihren Ausdruck gefunden. Es ist eine unverzeihliche Nachlässigkeit mancher Liederbegleiter, dass sie diese so schönen, organisch mit dem Ganzen zusammenhängenden Nachspiele weglassen oder durch die Gleichgültigkeit der Wiedergabe ihrer Wirkung berauben. Als interessantes Unicum ist ferner *Schumann*'s Lied »Der Nussbaum« erwähnenswert, wo stets Gesang und Clavier in je 2 Takten ergänzend abwechseln.

Analog diesen Zwischen- und Nachspielen sind die orchestralen, welche in *Wagner*'s Opern vorkommen. Sie erzählen dem mit *Wagner*'s Schaffen Vertrauten mehr, als seitenlange Dichtungen es im Stande wären. *Schumann*'s charakterisirende Begleitungen haben seinen Nachfolgern Anlass zu immer mehr gesteigerter Selbstständigkeitsbehandlung der Begleitungen ge-

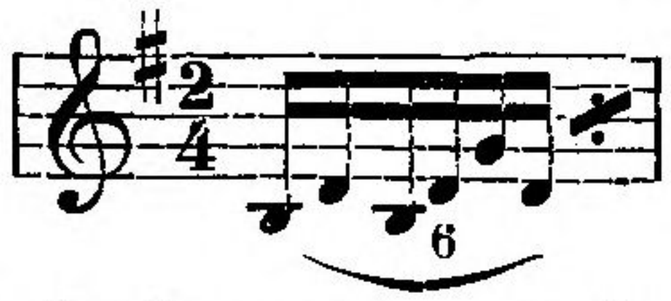
geben. In dieser Richtung ist im Liede besonders *Adolf Jensen* (»Mag'reth' am Thore«, »Am Ufer des Flusses, des Manzanares«, »Waldesgespräch«, »Holde, schattenreiche Bäume«, »Murmelndes Lüftchen, Blütenwind«, »Dolorosa«) zu erwähnen, wie auch dessen Schüler *Hugo Brückler* (Lieder des Trompeters von Säkingen) und *Richard Heuberger* (Lieder Op. 5), welch' Letzterer eine Art von symphonischer Begleitung sein Eigen nennen darf, die — hart an der Grenze des Orchestralen — ihre mächtige Wirkung kaum verfehlen kann, so zumal in seinem »Osterlied« (aus Op. 5). — Auch gehört noch *Franz Liszt* hieher, dessen Begleitungen (?) fast vollkommen selbstständig erscheinen. Die Bedenken, welche ich Seite 136–137 aussprach, beziehen sich natürlich auch grossentheils auf dieselben.

Richard Wagner's symphonische Behandlung des Orchesters, welche erst in den »Meistersingern« und der Nibelungentrilogie vollkommen ausgeprägt erscheint, ist nichts Anderes als der Ausdruck höchster Charakteristik zur Unterstützung des gesungenen Wortes. Die »Leitmotive« eröffnen dem Hörer eine ihm früher unergründliche Perspective von psychologischen Momenten. Ich muss mich hier mit ihrer blossen Erwähnung begnügen, da ein näheres Eingehen den Rahmen meiner Aufgabe weit überschreiten würde.[1]) Die Vorliebe zur Charakteristik in der Begleitung führt oft die Componisten zu weit; sie werden kleinlich, indem sie die für die Idee der Dichtung unwichtigsten Details musikalisch illustriren und darüber meist die Hauptsache vergessen. Das Illustrationsverfahren kann bei Recitativen viel leichter und ungefährlicher angewendet werden als bei abgeschlossenen Gesangsformen, z. B. der Arie. Beispiele von reich illustrirten Recitativen geben uns *G. F. Händel*, *J. Haydn* (zumal in den »Jahreszeiten«), *C. M. v. Weber* (Recitativ vor Agathe'ns Arie im »Freischütz« und vor der Ocean-Arie im »Oberon«) u. s. w.

---

1) S. übrigens den »Thematischen Leitfaden durch *R. Wagner*'s ‚Ring des Nibelungen'« von *Hans Paul von Wolzogen*, 3. Aufl., Leipzig, Edwin Schloemp.

Was die Ausführung der Clavierbegleitungen betrifft, so möchte ich einen Punkt hier berühren, welcher mir zur Charakteristik eines Gesangsstückes von grosser Wichtigkeit zu sein scheint. Es kommt bekanntlich vor, dass Sänger in Liedern, welche eine rasche figurirte Begleitung haben, den Notenwert einzelner Töne über Gebühr verlängern oder überhaupt Ritardandos anbringen. Da entsteht nun die Frage: Soll der Begleiter die Noten seiner schnell fliessenden Begleitungsfiguren auch verlängern oder in längeren Zwischenräumen von einander trennen? Ich kann diese Frage nur mit nein beantworten. Nehmen wir z. B. an, im Liede »Wohin?« von *Schubert*, in welchem die das Rauschen des Bächleins versinnlichende Begleitungsfigur

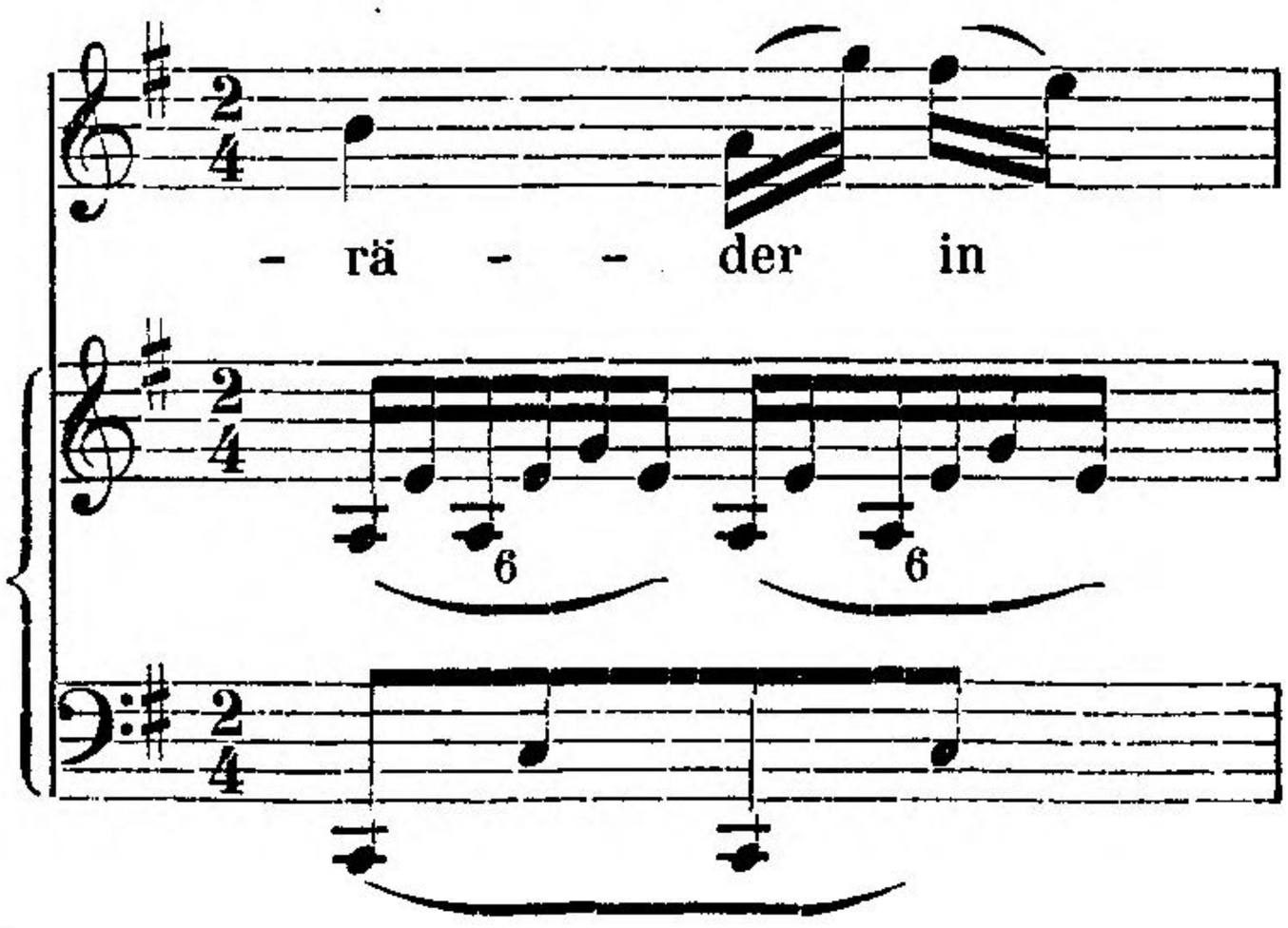


sich ohne Unterbrechung bis zum Ende fortbewegt, würde ein Sänger so geschmacklos sein, im 11. Takte von rückwärts die Noten

langsamer zu machen. [1])

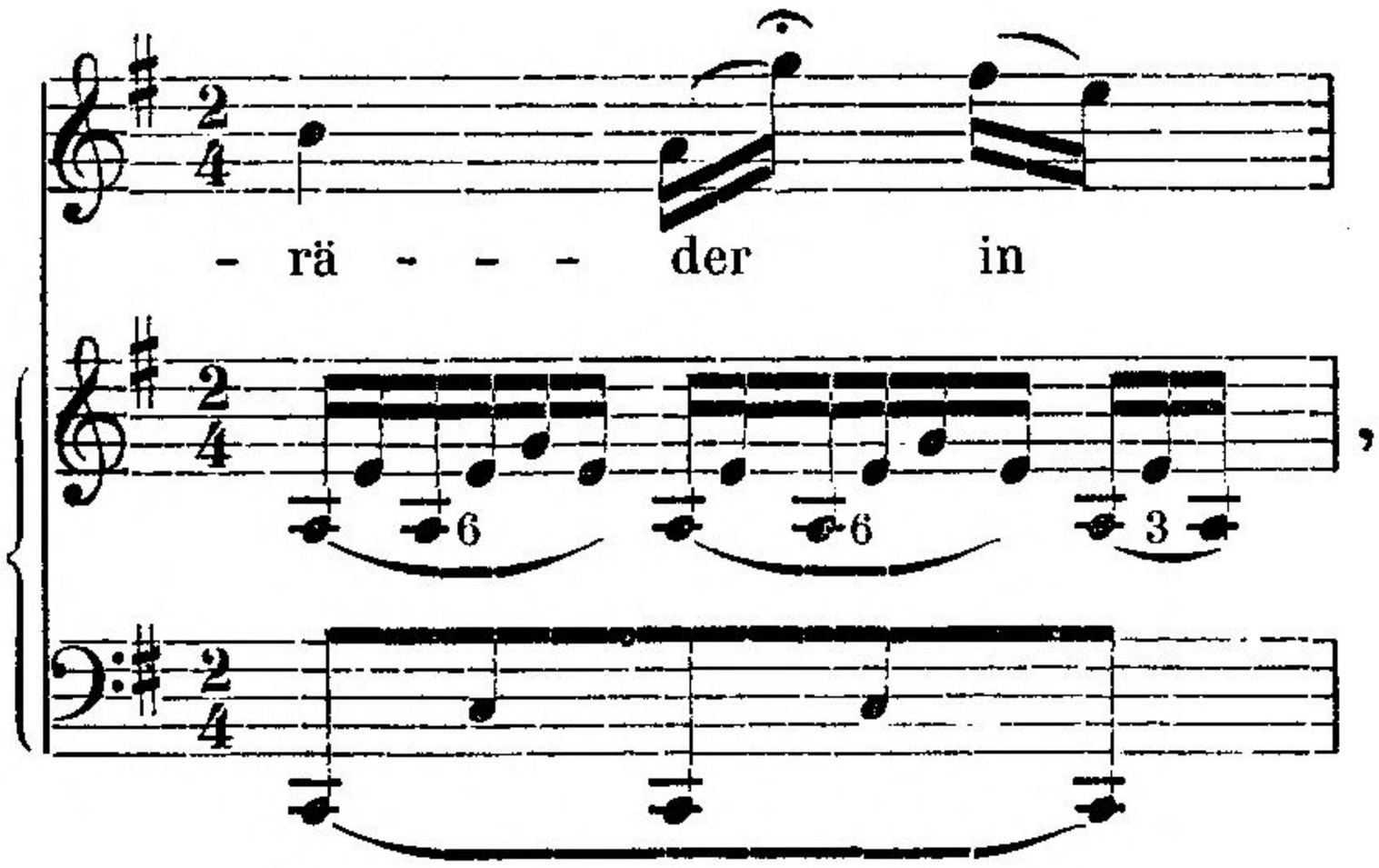
- rä - der

Soll der Begleiter die ganze Charakteristik der Begleitung stören, indem er auch seine Noten verlangsamt? In einem solchen Falle ist es besser, er erweitert die Figur im Sinne *Schubert*'s mit passenden Noten, und zwar so, dass nicht etwa die Rhythmik darunter leide. Der Takt lautet:



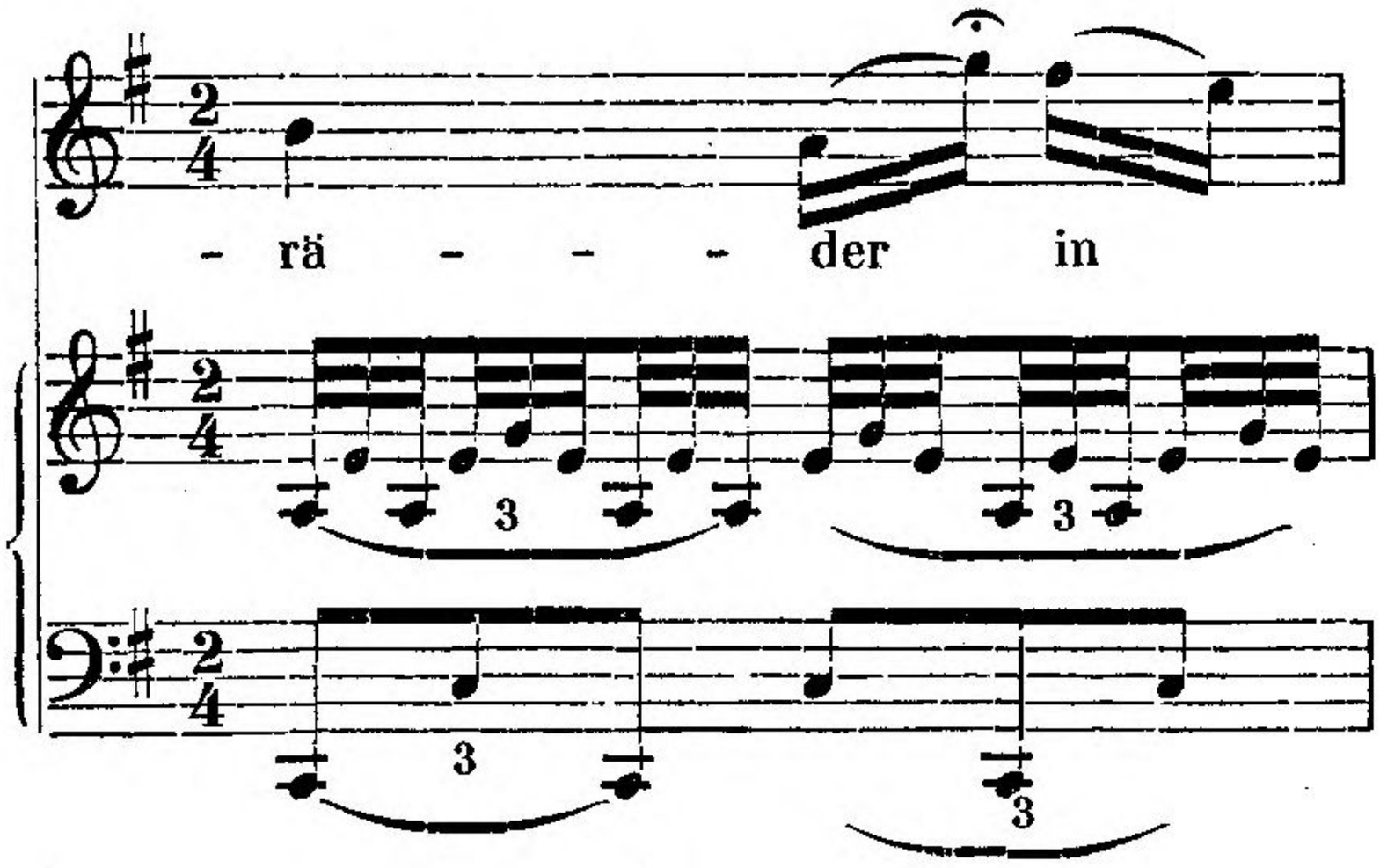
1) Ich habe diesen speciellen Fall sehr häufig erlebt.

Es wäre nun allerdings ganz falsch, wenn der Takt durch das Ritardando des Sängers etwa folgendermassen aussehen würde:



denn die Notation der Begleitung widerspricht dem vorgeschriebenen Taktmaasse.

Aber es würde vielleicht folgendermassen notirt werden müssen:



Natürlich bleibt die Ausführung dem Geiste des Begleiters überlassen, denn der Componist kann nicht für alle solche Fälle Vorsorge treffen. Der Begleiter soll aber womöglich den Fehler des Sängers durch das Beibehalten des charakteristischen Merkmals der Begleitung (und dies ist hier das rasche Dahinfliessen der Figur) vertuschen. Noch bessere Beispiele dieser Art dürfte der »Erlkönig« (etwa 20. und 10. Takt von rückwärts) und die »Ungeduld« (etwa 21. und 23. Takt

vom Anfange) von *Schubert* liefern. Je nach der Länge des Aushaltens einer Note construirt man sich eben Sextolen, Septimolen, Decimolen etc. Nur so kann ein Gesangsstück im Geiste des Componisten reproducirt werden, denn das Hemmen oder Zerstückeln einer glatt und rasch gedachten Figur raubt derselben den beabsichtigten Charakter vollends.

Da ich nun bei Gelegenheit der durch Melodik und Harmonik erzeugten Charakteristik der Gesangsstimme diesen flüchtigen Seitenblick auf die Begleitung gemacht habe, kehre ich wieder zur Gesangsstimme selbst zurück.

Viel Missbrauch wird mit dem Wiederholen von Worten im Gesange getrieben. Es kommt besonders in der alten Arienform oft vor, dass der Gesang lange nach Verbrauch der Textworte noch sozusagen auslaufen muss. Man wusste sich hinsichtlich der Textunterlage nicht anders zu helfen als durch x-fache Wiederholungen meist der letzten Textworte, welche oft ohne jedwede Rücksicht auf Logik aneinandergereiht wurden. Häufig wiederholte man auch ganze Phrasen ohne irgendwelche vernünftige Begründung. *Mozart* z. B. wiederholt in seiner für *Aloysia Weber* am 24. Februar 1778 zu Mannheim componirten Arie »Alcandro, lo confesso«[1]) die Worte »non sò d'onde viene quel tenero affetto« nicht weniger als neunmal, den Satz »quel gel che le vene scorrendo mi và« gar elfmal. Nicht besser ist es bei *J. S. Bach* (s. Johannis-Passion) u. v. A. Dass hiemit nur ein formelles und zwar rein musikalisches Bedürfniss erfüllt wurde, liegt auf der Hand; es ist aber ein grosser Fehler, dass sogar die grössten Meister in diesem Falle die Worte rein als Solfeggien gebrauchen. Noch störender ist es, wenn mitten im Satze eine Folge von etwa zwei bis drei Worten mehreremale wiederholt wird, was den Gedanken geradezu unterbricht und an seiner Entwickelung hindert. Solcher Fälle sind mehrere in *Händel*'s »Alexanderfest« zu finden.

Das Wiederholen von Worten kann aber in Gesangs-

---

1) S. Anhang des Buches »*Mozart*'s Leben« von *Dr. L. Nohl*; Leipzig, Fues (Reisland), 1870.

stücken sehr wohl seine Berechtigung haben, ja sogar von grosser Wirkung sein. In einer Jubel- oder Rache-Arie, in welcher ein maassloses Ausströmen von leidenschaftlichen Gefühlen Platz greift, wäre es sogar unnatürlich, eine Wiederholung der durch das in ihnen ausgedrückte Empfinden gewissermassen unendlich lieb gewordenen Worte zu unterdrücken. Ein hervorragendes Beispiel letzterer Art ist die grosse Rache-Arie der Donna Anna im ersten Acte von *Mozart*'s »Don Juan«, ein Seitenstück die jubelnde Ocean-Arie aus *Weber*'s »Oberon«. Mitunter geschieht es, dass mit dem Abschlusse eines dem Hauptsatze eines Gesangsstückes folgenden Seitensatzes eine Wiederholung des Hauptsatzes auf die gleichen Worte wie Anfangs beginnt. Auch bei Liedern ist dies oft der Fall, hat aber natürlich nur dann seine Berechtigung, wenn die Anfangsstimmung des Gedichtes bis zum Schlusse beibehalten wird oder wenn sie nach einem Zwischenvorgange wiederkehrt. Beispiele dieser Art sind *R. Schumann*'s »Du Ring an meinem Finger« (aus »Frauenliebe und Leben«) und »Wanderlied« (Op. 35, Nr. 3) wie *F. Mendelssohn*'s »Venezianisches Gondellied« (»Wenn durch die Piazetta . . .«). Ganz misslungen ist ein ähnliches — wohl nur rein musikalischem Wohlgefallen entsprungenes — Vorgehen eines Componisten[1]), welcher folgendes Gedicht *Heine*'s[2]) in Musik gesetzt hat:

Frage: (lebhaft bewegter Satz in *E*-dur)

Sag', wo ist dein schönes Liebchen,
das du einst so schön besungen,
als die zaubermächt'gen Flammen
Wunderbar dein Herz durchdrungen?

Antwort: (etwas ruhigerer Satz in *E*-moll)

Jene Flammen sind erloschen,
Und mein Herz ist kalt und trübe,
Und dies Büchlein (Liedlein) ist die Urne
Mit der Asche meiner Liebe.

Nun hatte der Componist die unglückliche Idee, den ersten Satz (in *E*-dur) [natürlich mit den Worten der ersten Strophe]

---

1) Ich verschweige mit Absicht seinen Namen, zumal ich nicht bestimmt weiss, ob sein Lied auch veröffentlicht ist.

2) »Buch der Lieder«, 34. Auflage, S. 249.

nochmals folgen zu lassen, was allerdings musikalisch von ziemlich grosser Wirkung, aber vom Standpunkte jeder Logik verwerflich ist; denn es ist vollkommen sinnlos, wenn nach der auf die Frage (1. Strophe) gegebenen Antwort (2. Strophe) der Frager seine Frage nochmals vorbringt. Das sind also Fallen, vor denen sich ein Componist weislich zu hüten hat.

Wäre der Componist in einer rhythmisch geschlossenen Gesangsform durch äussere Umstände wirklich gezwungen, Wortwiederholungen anzubringen, dann soll er es sich doch zur Regel machen, immer nur die wichtigsten Worte dazu zu verwenden. Ein interessantes Beispiel von der Verschiedenheit, mit welcher zwei berühmte Meister ein und dasselbe Gedicht hinsichtlich der Wortwiederholungen behandelten, bietet uns *Mendelssohn*'s und *Schubert*'s »Suleika« (»Ach, um deine feuchten Schwingen«); *Mendelssohn* schliesst das Lied mit unzähligen Wiederholungen der Worte »wird mir seine Nähe geben«, welche für sich allein gar keine Bedeutung haben; *Schubert* aber schliesst ungleich geistvoller mit der Recapitulation der Worte »seine Liebe sei mein Leben!«, welche doch einen selbstständigen Gedanken ausmachen, und zwar den wichtigsten im Gedichte. Dies hat *Schubert* wohl gefühlt und die Worte sogar aus der Mitte des Gedichtes herausgenommen und zur Gesangscoda benutzt.

Ebenso ist es mit den am Schlusse eines Liedes angebrachten Wiederholungen kleiner Phrasen oder gar nur einzelner Worte, welche oft eine wunderbare Wirkung zu erzielen im Stande sind. Ein berühmtes Beispiel dieser Art ist in *Mozart*'s »Veilchen«, wo *Mozart* die Worte »Das arme Veilchen!« (3. Strophe), »es war ein herzig's Veilchen!« (1. Strophe) in ungemein reizender und naïver Weise am Schlusse des Liedes wiederbringt — ein genialer Zug des grossen Meisters[1]). *Schumann* wiederholt die Worte »dein Bildniss!« mit liebevollster Hingebung am Schlusse seines Liedes »Süsser Freund« (aus »Frauenliebe und Leben«). Ernüchternd hin-

---

1) Auch *O. Jahn* nennt dies einen »Meisterzug«.

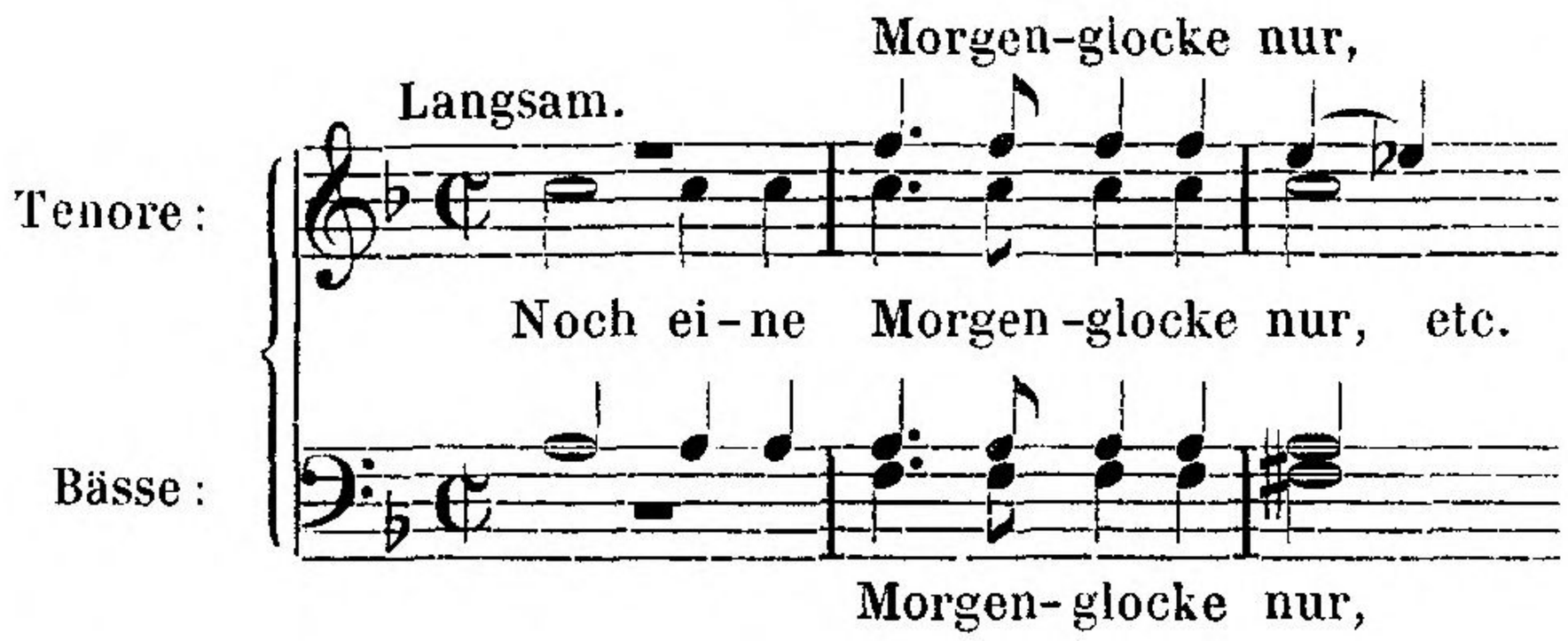
gegen wirkt aber z. B. die am Schlusse von *Jensen*'s »Frühlingsnacht« (Op. 1, Nr. 6) ohne jedweden triftigen Grund wiederholte Phrase »das bedeutet Frühlingsdüfte!« — Ich weiss sehr wohl, dass *Jensen* hiebei eine poëtische Intention verfolgte; diese trägt aber gewiss den Stempel des Gesuchten und lässt den jungen Stürmer und Dränger in *Jensen* deutlich erkennen, der er zur Zeit der Composition dieses Liedes noch war. Schliesslich sei noch erwähnt, dass eine Wiederholung von Worten oder Sätzen in der Oper durch ein rein dramatisches Motiv gerechtfertigt sein kann. So wiederholt Lohengrin im 1. Acte der gleichnamigen *Wagner*'schen Oper — zu Elsa gewendet — die für die Katastrophe des Dramas so überaus wichtigen Worte »Nie sollst du mich befragen« etc., um sie Elsen wohl einzuprägen.

Sowie ich am Schlusse des ersten Capitels die prosodischen und rhythmischen Regeln des einzelnen Wortes auch für den mehrstimmigen Gesang aufgestellt habe (s. S. 94), so muss ich das auch hier mit den bisher im vorliegenden Capitel besprochenen Einzelnheiten bei der musikalischen Composition logischer Wortverbindungen thun. Die Chorbehandlung fordert manche logische Rücksichten (vom harmonischen und melodischen Standpunkte ganz abgesehen). Vor Allem soll man sich hüten, ein Gedicht für Chor zu componiren, welches eine ganz individuelle Stimmung ausdrückt. Für Chor passen daher nur Geselligkeitslieder, so z. B. Schlacht-, Trink-, Jagdlieder, Schilderungen, wie auch kirchliche Gesänge und vor Allem überhaupt solche Dichtungen, welche eine erhabene, grosse Idee ausdrücken und von einer Person gesungen — nicht die erforderliche Macht zu entfalten im Stande sind. Dann muss auch hier wieder zwischen Männer-, Frauen- und gemischten Chören unterschieden werden. Was hat es für Sinn, wenn ein ganzer Frauenchor z. B. singt: «Hör' ich das Liedchen klingen, das einst die Liebste sang« (*Heine*) oder wenn ein Männerchor singt: »Nun ist entglommen des Frühlings Segen, denn er ist mein auf allen Wegen!« (*Rückert*)? Streng genommen ist es schon unrichtig, wenn überhaupt ein Chor (sei es von Männern oder Frauen) solche Worte singt,

da sie dem Sinne nach nur von einer Person gesungen werden können. Ist es ferner nicht ein Lied im gewöhnlichen Sinne, welches der Chor zu singen hat (etwa wie der Jägerchor in *Weber*'s »Freischütz«, so ist es unnatürlich, den Chorstimmen in der Oper durchaus die gleichen Worte singen zu lassen; die natürliche Lebendigkeit büsst sehr viel darunter ein. Dies macht sich dann am meisten bemerkbar, wenn wir nach einem der vielen Opernchöre gewöhnlichsten Schlages (von musikalischer Schönheit vollkommen abstrahirt) einen *Wagner*'schen »Chor« zu hören bekommen, z. B. die Chöre aus dem 1. Akte des »Lohengrin«, aus dem 2. und 3. Acte der »Meistersinger«, aus dem 2. Acte der »Götterdämmerung« etc.

Jeder Chorsänger soll ein selbstständig denkendes und handelndes Individuum sein, welches nur der ganzen Situation unterworfen ist. Es ist daher auch notwendig, dass jeder einzelne Chorsänger einen Text singt, der an und für sich (speciell in der Oper wenigstens durch die Situation) zu verstehen ist. Dies ist leicht zu bewerkstelligen, wenn — wie in vielen Chören *R. Wagner*'s — Jeder andere Worte singt (»Meistersinger«, 2. Act); in Chören aber, wo die absolute Musik in den Vordergrund tritt, ist es oft schwierig (zumal bei Imitationen und späteren Einsätzen), jedem Sänger etwas logisch Zusammenhängendes singen zu lassen. Oft wird man in dem Bestreben dies zu erreichen zu unregelmässigen und lächerlichen Wortwiederholungen — sogar mitten im Satze — gezwungen.

Sind solche aber aus rein musikalischen Gründen unmöglich, so ergiebt sich die schon viel ventilirte Streitfrage, ob man im Chore als einer Vereinigung vieler Individualitäten jeder einzelnen Stimme ein logisches Recht einzuräumen hat, oder ob der Chor als eine Einheit betrachtet werden muss, die man erst beurtheilen kann, wenn man alle Stimmen zu gemeinsamer Ausführung vereinigt hat, in Folge dessen allfällige textliche Unvollständigkeiten der einzelnen Stimmen durch das Zusammensetzen derselben zu einem Ganzen ausgeglichen und ergänzt werden.



Dies wäre ein Beispiel von textlich zusammenhanglosen Einsätzen anderer Stimmen. Der 2. Tenor und 1. Bass beginnt mit den Worten »Noch eine«; sie ergänzen diese mit den Worten »Morgenglocke nur«, mit welchen der 1. Tenor und 2. Bass gleichzeitig einsetzen. Es macht einen unangenehmen Eindruck, wenn man — in der Gewohnheit, die einzelnen Chorsänger als selbstständige Individualitäten zu betrachten — den 1. Tenor und 2. Bass ohne jedwede syntaktische Verbindung mit den Worten »Morgenglocke nur« beginnen hört. Trotz Alledem giebt es Viele, welche diese Bedenken durchaus nicht hegen, indem sie sich mit der Erklärung behelfen, der ganze Chor — und dies sei ja erst die Composition, wie sie der Componist dem Hörer gegenüber stellt — singe doch als eine einzige, ausübende — wenn auch zusammengesetzte — Individualität die ganze Dichtung ohne ein Wort zu vernachlässigen. Nach meinem Dafürhalten stört das Weglassen von Worten am meisten dann, wenn ein polyphoner Chorstyl eintritt, so dass man die Verstümmelung eher bemerkt als im rein harmonischen Satze. Das steht aber fest: Wo eine Verhütung solcher textlicher Unreinheiten möglich ist, soll sie durchgeführt werden. Vorläufig sind diese Unreinheiten noch geduldete Fehler wie etwa in Gedichten die schlecht klingenden Reime »bei — treu«, »Gründen — finden« etc.

Noch schwieriger in der Textbehandlung und in der musikalischen Charakterisirung sind Ensembles in Opern zu schreiben. Es handelt sich da nicht um blos schönes Zusammenklingen der Stimmen: jede Gestalt muss ihre selbstständige musikalisch-dramatische Charakteristik bewahren. Es ist

natürlich, dass die Worte solcher handelnder Personen, welche in ihren dramatischen Hauptzügen divergiren, verschieden sein müssen. Meisterstücke solcher Esembles haben *Mozart*, *Beethoven*, *Rossini* etc. aufzuweisen. Das Quartett im ersten Acte zon *Mozart*'s »Don Juan« zwischen der warnenden, in schmerzlichem Zorne über Don Juan's Untreue glühenden Elvira, dem halb in Mitgefühl für Elvira, halb in banger Ahnung sich geberdenden Liebespaare Don Ottavio und Donna Anna und dem heuchlerischen aller edleren Gefühle spottenden Don Juan ist ein Muster, was die Charakteristik der handelnden Personen betrifft, wenn man die geringen harmonischen und melodischen Mittel, die hier angewendet sind, in Betracht zieht.

Noch vollkommener erscheint *Beethoven*, und zwar im grossen Quartette im zweiten Acte des »Fidelio«, wo die musikalische Charakteristik des racheschnaubenden Pizarro, der mutig sich in Liebe aufopfernden Leonore, des todesmatten Florestan und des gutmütigen, bedächtigen alten Rocco selbst im harmonischen Zusammensingen im höchsten Grade ausgeprägt ist. Das sind eben Leistungen, die nur ein Genius hinzustellen vermag. Auch das Terzett zwischen Tell, Arnold und Walther Fürst in *Rossini*'s »Wilhelm Tell« gehört hieher.

Die Ausdehnung des Conversationstones auf ein grösseres Gebiet mit Charakterisirung jeder einzelnen Figur im Ensemble hat *R. Wagner* im ganzen ersten Acte der »Meistersinger« durchgeführt; leider dürfte es bei den ungeheueren Schwierigkeiten, die eine solche Composition verursacht, Wenigen gelingen, *Wagner*'s Intentionen auch nur einigermassen gerecht zu werden. Natürlich sind hier alle von einheitlicher Stimmung durchzogenen Ensembles (mit oder ohne Soli) ausgeschlossen, wie z. B. die Schwerterweihe in *Meyerbeer*'s »Hugenotten«, das Gebet im »Lohengrin«, das Finale des zweiten Actes im »Tannhäuser« etc. Ein Finale, welches theilweise im obigen Sinne gearbeitet ist, hat *Mozart* zum 1. Acte seines »Don Juan« geschrieben.

Nach allen diesen wichtigen und unwichtigen Auseinandersetzungen ist also die künstlerische Einheit von Wort

und Ton das Höchste. Wer diese bei vollkommener Gleichberechtigung beider Factoren erzielt, der scheint mir das Ideal der Gesangscomposition erreicht zu haben. Nur Eines soll er aber dabei bewahren — die Natur.

Anhang.

Das Melodram.

Eine vielfach vernachlässigte und angezweifelte Kunstform ist das Melodram.

Nicht die Mangelhaftigkeit der Form trägt an dieser Vernachlässigung Schuld, sondern die Indolenz, mit welcher man sich bisher ihr gegenüber benommen hat. Es ist allerdings wahr, dass die uns nicht akustisch, sondern vor Allem gedanklich (wenn auch meist zufällig durch die Appellation an den Gehörsinn) afficirende Sprache immerhin vom rein akustischen Standpunkte mit der in reinen, kunstvoll geordneten Tonverhältnissen als Selbstzweck operirenden Musik nicht vollkommen zu einer Empfindung verschmolzen werden kann und stets zwei Seiten menschlicher Fassungskraft in fortwährend wechselnder Manier in Anspruch nimmt, uns also daher schwer zu einem einheitlichen und ruhigen Genusse kommen lässt. Wir müssen uns aber die Worte im Melodram mehr gesprochen denken als sie gesprochen hören; die Musik muss also hier zur Sprache in dasselbe Entfernungsverhältniss gestellt werden wie etwa die Wandstaffage eines eine Scene in der Wohnstube darstellenden Gemäldes, wobei die die bildliche Handlung umgebende Oertlichkeitsdarstellung unbewusst die Wirkung der ersteren erhöht. Dieselbe Aufgabe also hat die Musik im Melodram, und je mehr sie sich als Umgebung der Dichtung (d. i. die Hand-

lung) anpasst, desto wert- und wirkungsvoller ist das Melodram.[1])

Jean Jacques Rousseau war der Erste, welcher — von dem Zauber dieser Doppelgattung angezogen — ein Melodrama[2]) schrieb; es war »Pygmalion« und entstand 1773; diesem folgte — man weiss nicht ob durch *Rousseau*'s Anregung oder nicht — *Georg Benda* mit dem Melodrama »Ariadne auf Naxos« (1774), welchem *Benda* bald ein Melodrama nach *Gotter*'s Dichtung: »Medea« und später »Almansor und Nadine« hinzufügte. Diese Kunstgattung muss auf das Publikum eine grosse Wirkung ausgeübt haben, denn diese Melodramen *Benda*'s wurden auf langehin Gemeingut der deutschen Nation. Auch *Mozart* wurde von dieser neuen Kunstgattung durch *Benda*'s Melodramen begeistert. Er schreibt[3]) am 12. November 1778 aus Mannheim u. A.: ».... Ich habe damals hier ein solch' Stück 2 Mal mit dem grössten Vergnügen aufführen gesehen; in der That, mich hat noch niemals etwas so surprenirt! Denn ich bildete mir immer ein, so was würde keinen Effect machen. Sie wissen wohl, dass da nicht gesungen, sondern declamirt wird und die Musik wie ein obligirtes Recitativ ist. Bisweilen wird auch unter der Musik gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung thut. Was ich gesehen, war »Medea« von *Benda*. — Er hat noch eine gemacht, »Ariadne auf Naxos«, beide wahrhaftig vortrefflich. Sie wissen, dass *Benda* unter den lutherischen Capellmeistern immer mein Liebling war. Ich liebe diese zwei Werke so, dass ich sie bei mir führe. Nun stellen sie sich meine Freude vor, dass ich das, was ich mir gewünscht, zu machen habe! Wissen Sie, was meine Meinung wäre? Man solle die meisten Recitative auf solche Art in der Oper tractiren und nur bisweilen, wenn die Worte gut in der Musik auszudrücken sind, das Recitativ singen.« — Am 18. Dezember 1778 schreibt er u. A. aus Kaisersheim: »Was die Monodrama oder

---

1) S. meine Erläuterungen in der »Neuen Zeitschrift für Musik« LXXIII, 14, S. 149.

2) Eine ganze lyrische Scene für die Bühne.

Duodrama betrifft, so ist eine Stimme zum Singen gar nicht nothwendig, indem keine Note darin gesungen wird, es wird nur geredet; mit Einem Wort, es ist ein Recitativ mit Instrumenten, nur dass der Acteur seine Worte spricht und nicht singt. Wenn Sie es nur einmal am Clavier hören werden, so wird es Ihnen schon gefallen; hören Sie es aber einmal in der Execution, so werden Sie ganz hingerissen, da stehe ich Ihnen gut dafür; allein einen guten Acteur oder gute Actrice erfordert es.« —

Man sieht aus diesen Fragmenten am besten, wie sehr *Mozart* für diese Form eingenommen war; ja — er schrieb selbst in seiner Oper »Zaïde« melodramatische Stellen anstatt der Recitative[1]). *Beethoven* hat diese Form im »Fidelio« und »Egmont« angewendet. Er fasste die Musik als Detail-Illustration zur Dichtung auf, was seine der »Egmont«-Musik im Manuscripte beigegebenen Bemerkungen bezeugen; so bemerkt er selbst, dass die ungestüme die Pizzicato-Scalen unterbrechende Figur den Tod Egmont's sowie die darauf folgenden Trompeten die für das Vaterland gewonnene Freiheit andeuten[2]). Ebenso sind die melodramatischen Stellen seines »Fidelio« handgreiflich illustrirt (z. B. »nein, nein, er schläft.« und »du zitterst, fürchtest du dich?«). Für die Bühne sind dann ausser *Weber*'s »Präciosa« und den melodramatischen Stellen aus *Conradin Kreutzer*'s Musik zu *Raimund*'s »Verschwender« keine nennenswerten Melodramen mehr geschrieben worden.

P. Lindpaintner's Versuche mit *Schiller*'s »Glocke« sind ganz verunglückt. Er stellt Worte und Musik so zusammen, dass sie nie gleichzeitig erklingen; dadurch wird sowohl Dichtung wie Musik zerrissen; überdies ist seine Musik ganz uncharakteristisch, auch schlecht instrumentirt, also dilettantenhaft.

---

1) Eine ganze »declamirte« Oper »Semiramis« (Dichtung von einem Herrn *von Gemmingen*) wollte *Mozart* sogar schreiben; dieser interessante Versuch unterblieb aber leider aus unbekannten Gründen.

2) S. *W. v. Lenz*: »*Beethoven*, eine Kunststudie«, IV, 215 (Hamburg, Hoffmann und Campe, 1860).

Erst *Robert Schumann* hat diese Form wieder aufgenommen, indem er sie mit dem ganzen Zauber seiner Romantik umgab; er schrieb vorerst drei Melodramen mit Clavier (»Der Haideknabe«, »Schön Hedwig« und »Die Flüchtlinge); die Musik hiezu, welche sehr feinsinnig ist, interessirt fast nur den Musiker, nicht den Declamator; *Schumann* weiss oft mit wenigen Modulationen mehr zu sagen als Mancher mit breiten Illustrationen, aber auch er zerreisst noch theilweise den musikalischen Zusammenhang; er bietet uns nur Farbentöne, nicht Bilder, so zumal in »Schön Hedwig«; charakteristischer im Allgemeinen ist er in den beiden anderen obengenannten Melodramen. Den Höhepunkt aber erreicht er unstreitig in seiner Musik zu *Lord Byron*'s »Manfred«. Hier dient die Musik zur Hebung der Stimmung; sie wird nicht unterbrochen und hat auch selbstständige Bedeutung.

Liszt hat auch einige Melodramen mit Clavier geschrieben, von denen »Lenore« (Ballade von *Bürger*) das bedeutendste sein dürfte.[1]) *Liszt* ist stets charakteristisch, aber er schreibt in seinen Melodramen keine an und für sich wertvolle Musik mehr, welche auch zu oft unterbrochen wird um einheitlich wirken zu können. Es kann nicht geläugnet werden, dass ein beiderseitig vollendeter Vortrag der *Liszt*'schen »Lenore« eine exorbitante Wirkung auf den Hörer hervorzubringen vermag, und trotzdem ist damit das melodramatische Ideal noch lange nicht erreicht.

Es wäre also die Aufgabe eines Melodrams, eine fortfliessende, an sich bedeutungsvolle, formell gerundete Musik bei steter Charakterisirung jedes Momentes der Dichtung zu schreiben. Nur *Schumann* ist diesem Ideale in seinem »Manfred« nahegekommen. Ganz erreicht hat er es nicht.

Es giebt zwei Arten von melodramatischer Musik: Stimmungs- und Schilderungsmelodramen. Zu den ersteren gehört der *Schumann*'sche »Manfred« und dessen Ballade »Schön

---

1) Seinem allzu bizarren »traurigen Mönch« (Dichtung von *Nicolaus Lenau*) vermag ich nicht durchaus Geschmack abzugewinnen.

Hedwig« wie die Melodramen in *Mendelssohn*'s »Antigone« und »Oedipos in Kolonos«, zu den letzteren z. B. die zwei anderen Balladen *Schumann*'s und die *Liszt*'schen Melodramen. So sind meistens Bühnen-Melodramen Stimmungs-, epische aber Schilderungsmelodramen. Jedes hat seine volle Berechtigung. Die Schilderungsmelodramen sind aber weitaus schwerer einheitlich zu halten, und dies dürfte das Riff sein, an dem die meisten Componisten scheitern. Um die Lebhaftigkeit der musikalischen Illustration beim Melodram noch zu steigern, ist eine interessante Instrumentation von grossem Werte. Die Schwierigkeit einer solchen bei steter praktischer Rücksichtnahme auf das Sprachorgan des Declamators wie alle früher bereits erwähnten Erfordernisse (Einheit, Charakteristik, Fluss, absoluter Musikwert u. s. w.) und die Möglichkeit einer nur beiläufigen Notationsweise, welche bei den Reproducenten vielfache Missverständnisse zu erzeugen im Stande ist, wie das unbegreifliche Unverständniss, welches dieser Kunstform vom Publikum entgegengebracht wird,[1]) machen es leicht erklärlich, dass wir auf melodramatischem Gebiete äusserst wenig Nennenswertes aufzuweisen haben.

Auch die ausübenden Künstler haben beim Melodram kein leichtes Spiel. Vollkommene Freiheit in der Behandlung der Sprache und die Unumstösslichkeit einer wenigstens theilweise geregelten Rhythmik in der Musik machen eine tadellose Wiedergabe fast zur Lösung eines künstlerischen Paradoxons; vor Allem muss der Declamator durchaus musikalisch sein. Gegenseitige Concessionen sind — den Individualitäten beider ausübenden Künstler angemessen — stets notwendig. Im Allgemeinen hat sich aber die Musik nach dem Declamator zu richten. Entgegengesetzte Aufgaben wie z. B. die der Musik rhythmisch genau anzupassenden melodramatischen Verse in *Mendelssohn*'s »Antigone« werden selten ohne den Eindruck des Gezwungenen zu Gehör gebracht werden können.

---

1) Ich hörte wiederholt von Laien die Aeusserung, dass man Musik und Sprache im Melodram nicht gleichzeitig zu fassen im Stande ist.

Besonders aber hat sich der Declamator vor einem Fehler zu hüten; es ist das zu bestimmte Festhalten auf einer sprachlichen Tonhöhe. Durch diesen halb gesprochenen, halb gesungenen Ton, welchen viele Declamatoren im Affecte (z. B. der Starrheit, des weichen Gefühlsausdruckes u. s. w.) annehmen, wird das musikalische Ohr empfindlich verletzt; der reine Gehörseindruck der gesprochenen Worte muss also so viel als möglich beseitigt werden.

Hoffen wir auf musikalisch gebildete Recitatoren! Sind diese vorhanden, dann werden wir auch eine der wirksamsten und feinsinnigsten Kunstformen nicht länger vernachlässigen — das Melodram.

II. Reproducirte musikalische Declamation.

Es ist hier durchaus nicht meine Absicht, eine vollständige Darlegung der Sprachbehandlung des Sängers zu geben; es handelt sich mir vielmehr darum, eine Parallele zu den Ideeen des ersten Theiles meiner Schrift für den ausübenden Künstler zu ziehen. Wie ich im ersten Theile dieser Schrift zwei Capitel der producirten musikalischen Declamation (um es kurz zu sagen: die accentuell-prosodische und die logische) ausgeführt habe, so kann dies auch hier geschehen. Dieser Theil soll aber mehr eine Ergänzung des Vorhergehenden als eine Arbeit von erschöpfender Selbstständigkeit repräsentiren.

Also auch die reproducirte musikalische Declamation lässt sich in zwei Kategorieen theilen, in die Behandlung der Sprachelemente (Aussprache der gesungenen Laute und Lautverbindungen) und der logischen Wortverbindungen.

Im Gegensatze zur italienischen Schule, welche die möglichst schöne Tonerzeugung als das Ideal des Gesanges hinstellt, ist die deutsche Schule darauf bedacht, der Vernehmlichkeit der in Musik gesetzten Worte ihr Hauptaugenmerk zuzuwenden. Es ist selbstverständlich, dass mit der naturgemässesten Artikulation der Consonanten und Vocale die Sprache den Gipfelpunkt der Deutlichkeit gewinnt; ebenso ist es, wenn die Worte gesungen werden, nur mit dem Unterschiede, dass zumal die Vocalbildung beim Gesange vielfachen Modificationen unterworfen ist. Die Consonanten sind es, welche zur Deutlichkeit der Sprache am wichtigsten sind, denn in ihnen liegt die Charakteristik der Sprache. Die deutsche Sprache ist ihrer reich genug, ein Moment, welches gerade sie

am wenigsten befähigt, Gesangssprache zu sein, denn Consonanten sind tonlos und unmusikalisch; sie fressen den Ton [1]).

Vor Allem ist es notwendig, dass der Sänger die Sprache, in welcher er singt, vollkommen beherscht. Die Vocalisation der deutschen Sprache ist ja z. B. eine ganz andere als die der französischen oder englischen. Der Vocal *a* ist an und für sich am leichtesten in allen Tonstufen und mit allen Registern zu singen, doch er ist in unserer Sprache den meisten Modificationen unterworfen, die der Sänger stets berücksichtigen muss. Am schwierigsten sind die Vocale *i* und *u* für den Sänger, zumal in hohen Lagen. Zu diesen gesellen sich die Umlaute *ä*, *ö* und *ü*, welche sich in Folge der ganz eigenartigen einzig brauchbaren Mundstellung, die zu ihrer Hervorbringung nötig ist, schwer mit der sich je nach der Tonbildung verändernden Mundhöhle in ausgleichende Verbindung bringen lassen. Es ist allerdings die Sache des Componisten, die Vocale so günstig als möglich für den Sänger zu situiren. Deshalb genügt es nicht, wenn Componisten noch so schön für's Auge schreiben, was dem Ohre vollkommen rein zu geniessen nur selten beschieden ist. Den Vocal *i* z. B. in hohen Lagen zu verwenden ist nicht minder unpraktisch als ebendaselbst eine Anhäufung von Consonanten. Natürlich ist es Aufgabe der Tonbildung, das Organ des Sängers so viel als möglich zur Ausführung der diesbezüglich schwierigsten Probleme zu befähigen. Näheres darüber gehört nicht in den Rahmen meiner Schrift, sondern in Gesangsschulen [2]).

Was die Consonanten betrifft, so will ich hier eines Missbrauches gedenken, der besonders in Norddeutschland fast allgemein Platz gegriffen hat: es ist die falsche Aussprache der Gutturallaute, zumal des *g*. Man pflegt diesen Consonanten meist wie *ch* auszusprechen; ein vernünftiger Grund dafür kann wohl nicht vorliegen. Wem wird es

---

1) Der Reichtum an Vocalen ist es, welcher die italienische Sprache so sangbar macht.

2) S. *Ferdinand Sieber*: »Kurze Anleitung zum Studium des Gesanges«, 2. Auflage; Leipzig, H. Matthes (Schilde); ferner: »Die Ausbildung der Stimme« von *Theodor Hauptner*; Leipzig, E. Eulenburg; u. s. w.

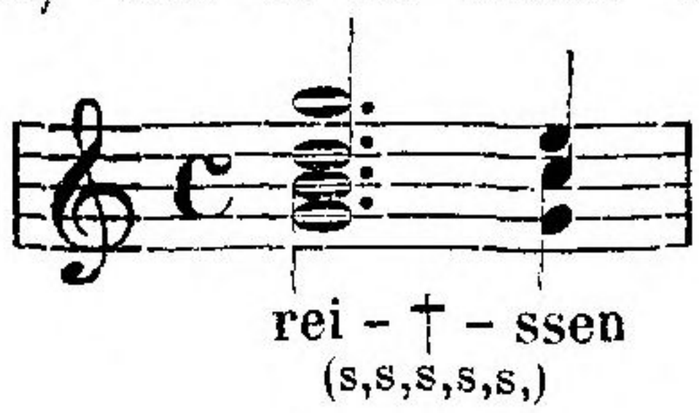
einfallen, gegen den Dialekt im gewöhnlichen Leben zu kämpfen? Wäre kein anderer Grund vorhanden, so genügte schon der, dass kaum Jemand das Recht hat, über Dialekte sich aufzuhalten, welcher selbst einen solchen spricht. Ueberlassen wir aber getrost diese falsche Aussprache des *g* dem Dialekte. In der Kunstsprache jedoch — also auf der Bühne oder im Gesange — ist sie geradezu verwerflich. Wozu haben wir die Laute, wenn wir sie nicht richtig gebrauchen? Dazu kommt noch, dass Verwechselungen von Worten verschiedensten Sinnes stattfinden können wie: Magd — Macht, regt — Recht, fragt — Fracht etc. Es ist allerdings wahr, dass die deutsche Sprache der vielen Consonanten wegen sich schlecht zum Gesange eignet und dass besonders die harten Consonanten ungünstig sind. Nach dieser Logik müsste man überhaupt alle harten Consonanten beim Singen in weiche verwandeln; dann geht aber die Charakteristik und grossentheils die Verständlichkeit der Sprache verloren. Dieser Ansicht sind auch: *Johann Herbeck*, *J. Hey*, *Dr. J. Faisst*, *Dr. F. Hiller*, *Dr. Hermann Langer*, *Carl Riedel*, *Ed. Grell*, *Carl Eckert*, *Julius Stockhausen*, *Dr. Julius Schäffer*, *M. Brosig* und endlich *Richard Wagner*[1]).

Was ausserdem die Behandlung der Consonanten betrifft, so muss ich der bekannten Gesangsregel hier Erwähnung thun, dass die Consonanten so präcis und kurz als möglich artikulirt werden, um den Ton, der ja nur auf den Vocalen ruht, nicht zu sehr zu beeinträchtigen. Es ist also selbstverständlich, dass bei ausgehaltenen Tönen stets nur der Vocal, nie der Consonant zu halten ist, worauf sich auch mein musikalisch-orthographischer Vorschlag im 1. Capitel des I. Theiles dieser Schrift bezieht (s. S. 87—89). Am meisten tritt diese Notwendigkeit bei den Zischlauten hervor. Wie oft verdirbt

---

1) S. »Beitrag zur Gesangsaussprache« von *Erdmann Jung*; »Musikalisches Wochenblatt«, IX, Nr. 4. Wer jenes Thema noch weiter verfolgen will, kann auch *E. Jung*'s weitere Artikel im »Musikalischen Wochenblatte« [contra *Heinrich Dorn*'s Brochüre »Die Aussprache des deutschen Buchstaben G«, in welcher eine siebenfache (!) Aussprache dieses Consonanten gelehrt wird] durchsehen: X, 25, 26, 34.

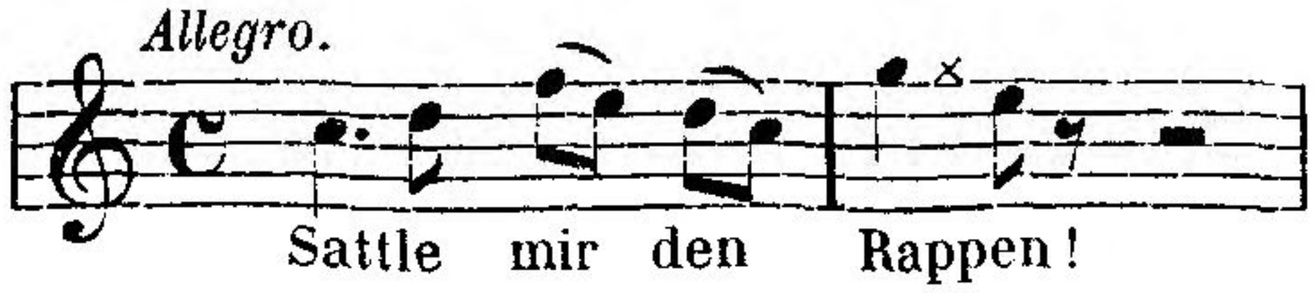
das Abreissen von Vocalen der Zischlaute wegen die ganze Wirkung eines meist aus ungeschulten Stimmen bestehenden Chores! Im Chore kommt es ja sogar vor, dass die Sänger nacheinander den Zischlaut einsetzen (am Ende der Worte auch ebenso loslassen) wie z. B. beim Worte »reissen«:



Dies führt mich zur Aussprache der scharfen und der matten Consonanten. Unter ersteren verstehe ich die rasch und reissend gesprochenen wie *ch*, *k*, *ll*, *mm*, *nn*, *pp*, *pf*, *rr*, *ss*, *ſs* (*sz*), *st*, *tt*, *x*, *tz*, also meist Doppelconsonanten, unter letzteren die langsamer und milder gesprochenen; dies sind die übrigen. Dass die Aussprache aller dieser Consonanten in Relation mit den Verhältnissen der Notenwerte zu bringen ist, unterliegt keinem Zweifel.

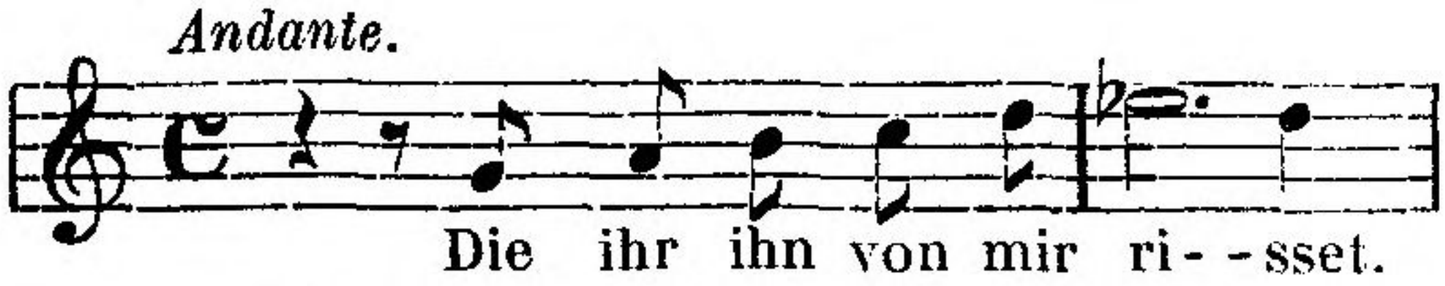
Den oben angeführten scharfen Consonanten kann nur ein kurzer Vocal vorausgehen mit Ausnahme der Laute *ch*, *ſs* (*sz*), *st* und *x*. Der Componist hat nun allerdings darauf zu achten, kurze Vocale nicht mit langen Notenwerten zu belegen, denn abgesehen von der Unnatürlichkeit eines derartigen Vorganges wird dadurch die correcte sprachliche Behandlung dem Sänger bedeutend erschwert. Aufgabe des Letzteren ist es aber unter allen Umständen die declamatorischen Fehler des Componisten so viel als möglich zu übertünchen, wie ich schon am Anfange der Einleitung hervorgehoben habe.

Ist ein kurzer Vocal vom Componisten kurz behandelt worden, so wird es dem Sänger ein Leichtes sein, einen darauffolgenden scharfen Consonanten richtig zu articuliren, wie z. B. die Stelle:



Schwieriger aber gestaltet sich für denselben der ent-

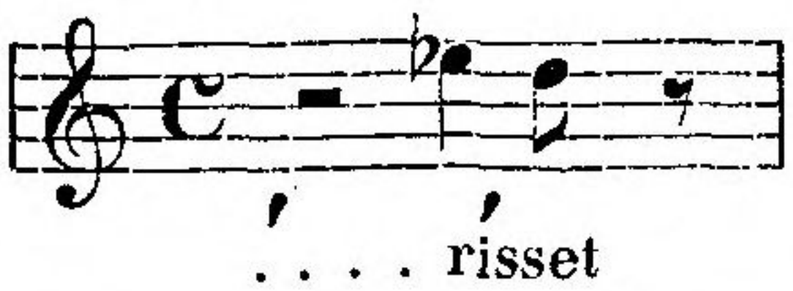
gegengesetzte Fall. Wie soll der Sänger sich folgender Stelle gegenüber verhalten?



Die kurze Silbe »ri-« ist hier unverhältnissmässig lang geworden; dadurch wurde der scharfe Consonant *ss* geschwächt; wäre man gezwungen, im gleichen Zeitmaassverhältnisse zu sprechen, so würde man entweder »rie*ſ*set« [1]) oder »rissssssset« zu hören bekommen. Diese Aussprache muss aber ebenfalls im Gesange (wenn sie auch da weniger auffällig ist) vermieden werden.

Der Vocal *i* im Worte »risset« bekommt an und für sich einen kleinen Accent: risset. Dieser Accent muss hier, um die Orginalwirkung herzustellen, verdoppelt oder — wenn man so will — in zwei Accente getheilt werden, und zwar folgendermassen: ri (i i i i i) isset, musikalisch ausgedrückt:

Dadurch wird die ursprünglich aufgehobene Wirkung von Neuem erzielt, und wir haben fast den Eindruck am Schlusse des soeben citirten Taktes, wie wenn er sprachgerecht componirt wäre:

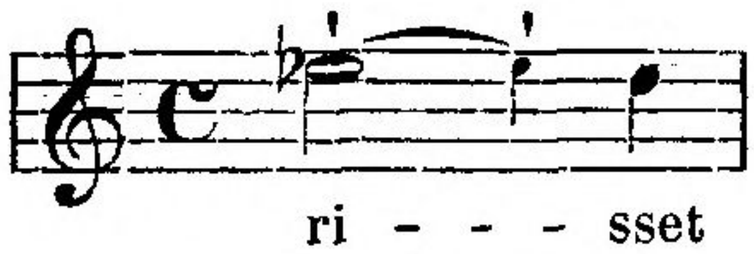


Um den Fehler des Componisten zu verbessern hat man also nichts zu thun, als einen zweiten Accent auf denjenigen Bruchtheil des betreffenden Notenwertes zu legen, auf welchen bei richtiger compositorischer Behandlung die kurze Silbe hätte gelegt werden sollen, und diesen Bruchtheil durch einen

---

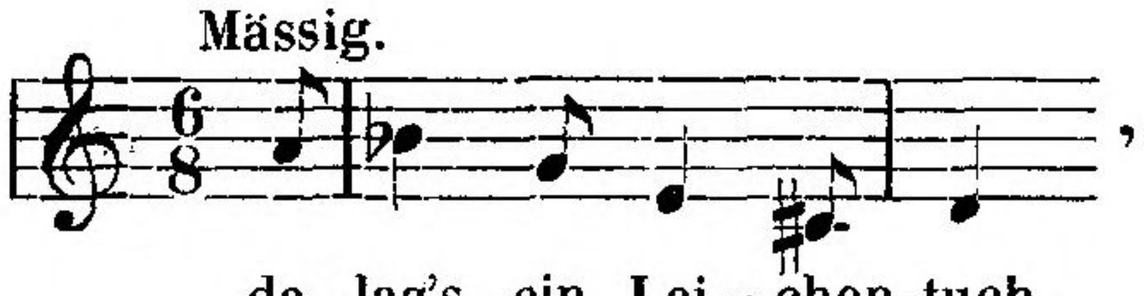
1) Der Doppelconsonant *ſs* ist im Antiqua-Druck ungebräuchlich; der deutsche Buchstabe ist: ß.

Bindebogen (sprachlich durch Aushalten des Vocales) mit der Stelle des 1. Accentes zu verbinden:

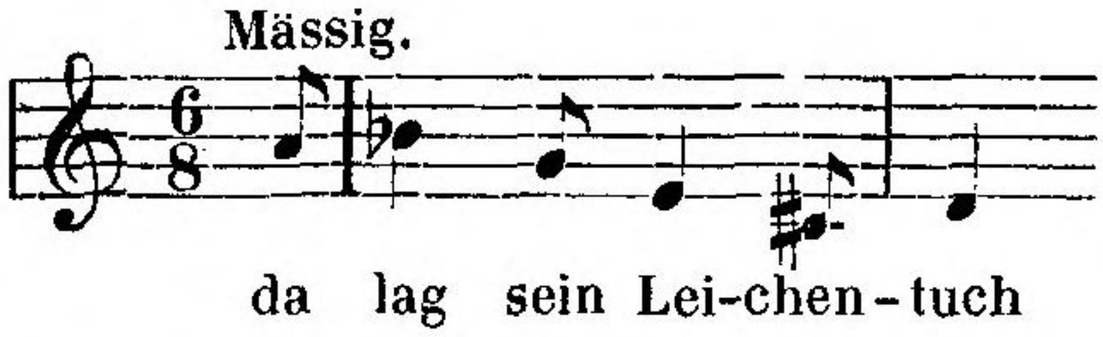


Ein wichtiges Moment der Gesangsaussprache ist ferner das Trennen der Stammsilben im Worte und der Worte selbst von einander. Dadurch wird nicht nur die Deutlichkeit des Textes bedeutend erhöht, es wird auch manches Missverständniss vermieden. So ist es z. B. durchaus nicht gleichgültig, ob ich »all- abend« oder »all- labend« articulire in dem Satze: »Allabend gieng er durch die Lande«.

Ebenso wäre ein Beispiel in *Schubert's* Ballade »Der Liedler« (Op. 38) im 220. Takte:



wobei leicht durch Hinüberziehen des *s* zum nächsten Worte Folgendes entsteht:



Wie leicht entstehen so die grössten Unsinnigkeiten, so: »bring' Thaler« statt »bringt aller . . .«, » . . . . verfluche, da sehe brechen ich das greise Haupt« statt »verfluche das Ehebrechen ich, das greise Haupt«, »weiss erscheinend« statt »weiser scheinend«, »Vereins-Amt« statt »vereinsamt« etc.

Es ist also Aufgabe des Sängers, die Worte so plastisch als möglich zu gestalten, besonders An- und Auslaute prägnant zu articuliren, um keine Lautverwischungen und mit diesen oft Sinnentstellungen zu bewirken.

Die Härtegrade der Consonanten und die Färbungsgrade der Vocale sind in der deutschen Sprache sehr mannigfaltig, müssen daher vom Sänger vollständig beherscht werden, wenn

eine schöne musikalische Declamation erzielt werden soll. Hieher gehören die Coloritstufen des Vocales *e*, welcher bald heller, bald dumpfer — je nach seiner Stellung im Worte — auszusprechen ist. Viele Sänger haben die Gewohnheit, unbetonte Vor- oder Nachsilben mit dem Vocale *e* ganz auffallend breit zu singen; sie singen »gä-hören« statt »gehören«, »Lebän« statt »Leben« etc.; dies ist eben so falsch wie die zu helle Aussprache von *ö* und *ü*.

Im Allgemeinen soll der Sänger sich stets genau an die Vorschriften des Componisten halten. Das Aendern der Textworte aus Bequemlichkeitsrücksichten, das Aendern von Noten, oder gar das Hineinflicken von Cadenzen, Rouladen und Ornamenten sind Missbräuche, welche unter allen Umständen unstatthaft sind; dies sind eben Eingriffe in die Rechte des schaffenden Künstlers, welche dem ausübenden Künstler durchaus nicht zustehen. Eine Ausnahme machen höchstens solche unbedeutende Gesangsstücke, in denen die Absicht des Componisten deutlich bemerkbar ist, kein musikalisches Kunstwerk, sondern nur einen Tummelplatz für die gymnastische Leistungsfähigkeit einer speciellen menschlichen Kehle herzustellen. Beweise von den Folgen allzugrosser Sängerfreiheiten bieten die Coloratur-Arien der meisten *Rossini*'schen Opern. Die Varianten der berühmten Cavatine »Una voce poco fa« aus *Rossini*'s »Barbiere di Seviglia« von *Desirée Artôt* und *Adeline Patti* sind hervorragende Beispiele.

Ganz anders hat man es aber mit den declamatorischen Aenderungen gebildeter Sänger zu halten, welche vom Componisten vernachlässigte Feinheiten der Sprachbehandlung discret und nach reiflicher Ueberlegung corrigiren. Wenn weder der melodische Reiz noch der rhythmische und harmonische Fluss eines Gesangsstückes zerstört wird, so kann der Sänger Declamationsfehler, auch prosodische und rhythmische Unreinlichkeiten (wie ich sie im 1. Capitel des I. Theiles dargelegt habe) ohne Weiteres verbessern. Dies ist wol selbstverständlich. Aber auch logische Fehler (wie ich sie im 2. Capitel des ersten Theiles

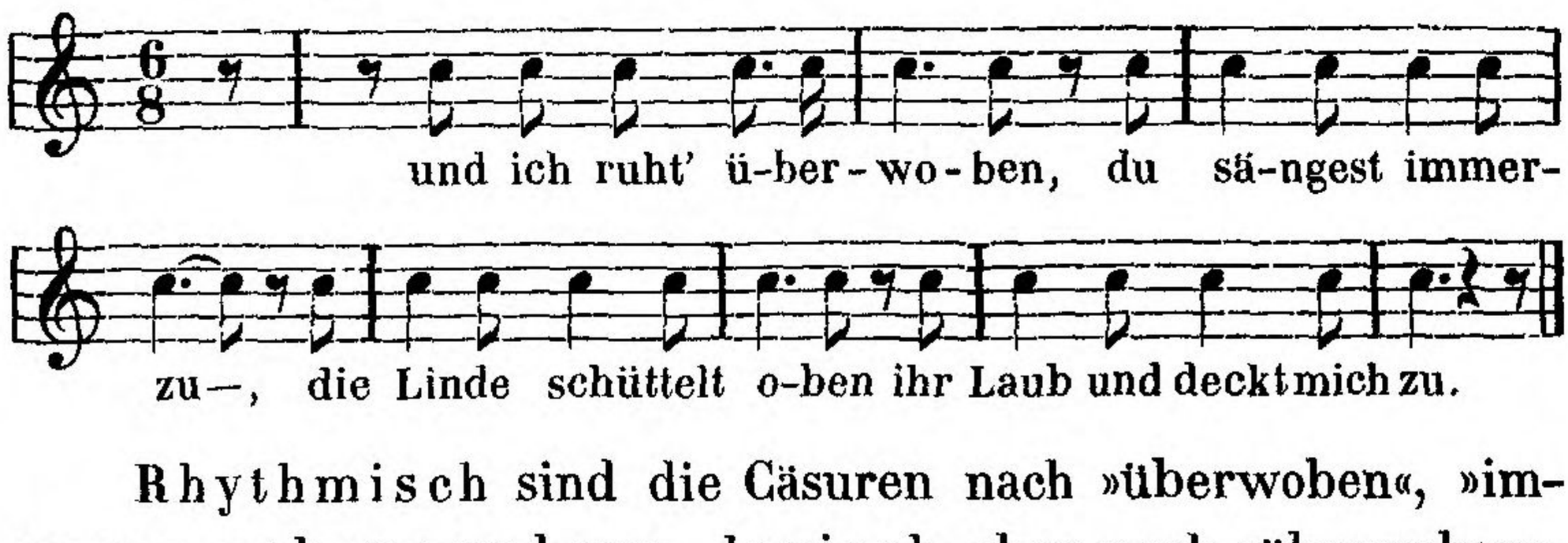
behandelt habe) soll der Sänger in geschickter Weise zu verwischen verstehen. Er muss auch hier sehr discret mit der Composition vorgehen, sich so wenig als möglich Freiheiten erlauben und — am besten — eine feine Vermittelung der unrichtigen mit der richtigen Declamation herbeiführen, so dass sich etwa beide auf halbem Wege entgegenkommen.

Hier erlangt das Atemholen auch eine aussertechnische, also mehr logische, Bedeutung.

Wie ich Seite 99—109 dargethan habe, ist es die Aufgabe des gebildeten Musikers, logisch-rhythmische Conflicte in Dichtungen bei der musikalischen Composition in der Weise des Recitators fein zu umgehen. Hat nun der Componist mit Alleinberücksichtigung der Rhythmo-Melodik diesen Conflict unbeachtet gelassen, also entweder logisch Zusammengehöriges getrennt oder Unzusammengehöriges verbunden, so hat dann der Sänger so viel als möglich diesen Fehler gut zu machen, indem er logisch phrasirt. — Wenn wir die Strophe *Eichendorff*'s:

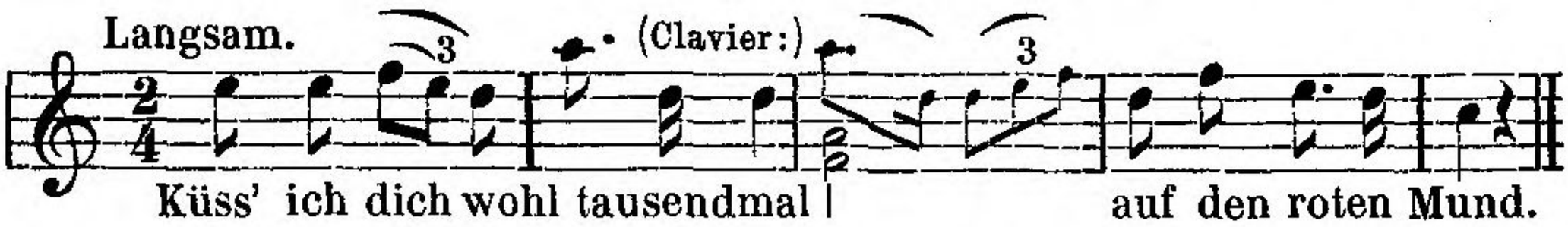
Und ich ruht' überwoben,
Du sängest immerzu,
Die Linde schüttelt' oben
Ihr Laub und deckt mich zu.

vom rein rhythmischen Standpunkte componiren, so werden wir etwa folgendes Schema erhalten:

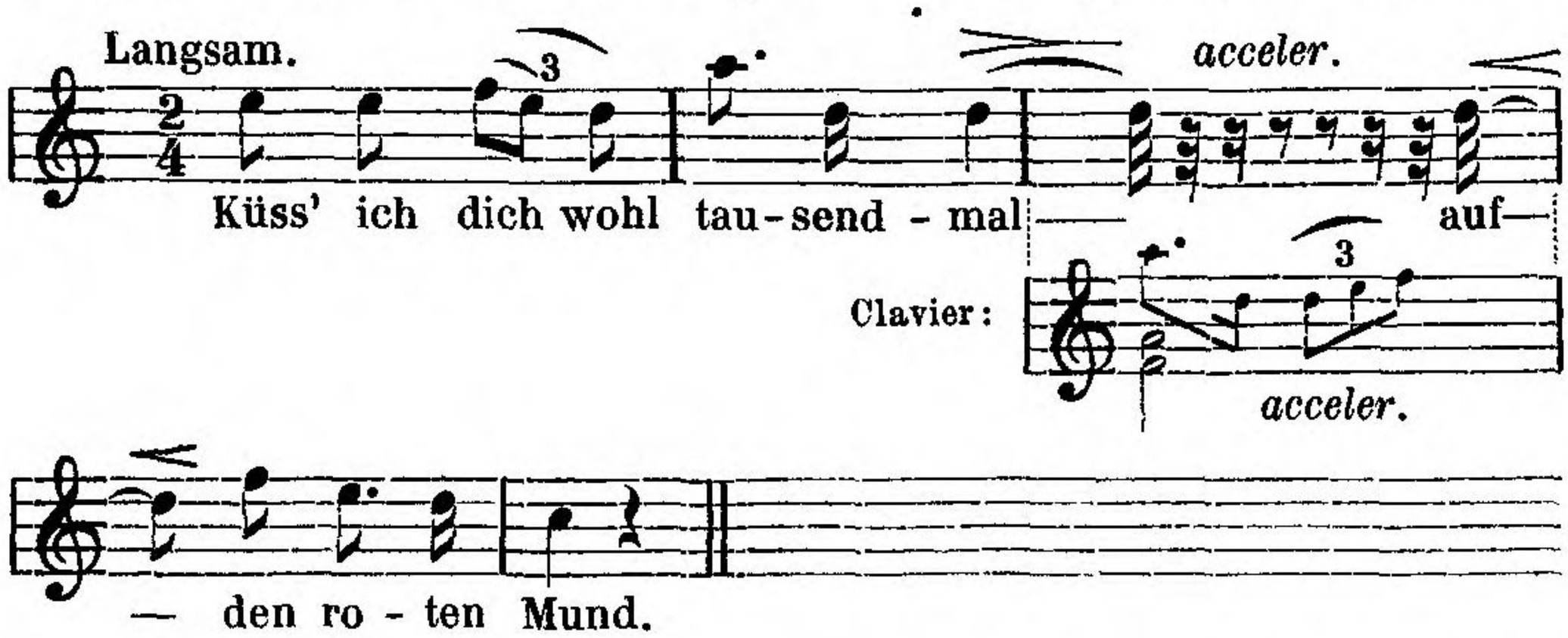


Rhythmisch sind die Cäsuren nach »überwoben«, »immerzu«, »oben« und »zu«, logisch aber nach »überwoben«, »immerzu«, »Laub« und »zu«. Sind also nur die rhythmischen Cäsuren in der Composition eingehalten, so muss der Sänger durch Atemholen nach dem Worte »Laub« die logische Cäsur einschalten, ferner trachten, den Uebergang von »oben« zu »ihr« so rasch und unvermerkt als möglich zu machen und die dazwischen liegende Achtelpause

nur als mathematische Ergänzungsnote zur kurzen Silbe »-ben« betrachten, also daselbst unter keinerlei Umständen Atem holen. — Solche Beispiele giebt es unzählige; leider giebt es bei Weitem weniger Sänger, welche dieselben richtig zu behandeln verstehen. Liegt zwischen zwei logisch zusammengehörigen Worten aus rhythmischen Gründen eine längere Pause (von beiläufig ein oder zwei Takten), wie dies in Fällen vorkommt, wo zwei ganze Verszeilen (und nicht nur ein oder zwei Worte der zweiten mit der ersten Verszeile) logisch zusammengehören, so hat man diese für den Sänger schwer zu überspringende Kluft beiläufig wie folgt zu behandeln:

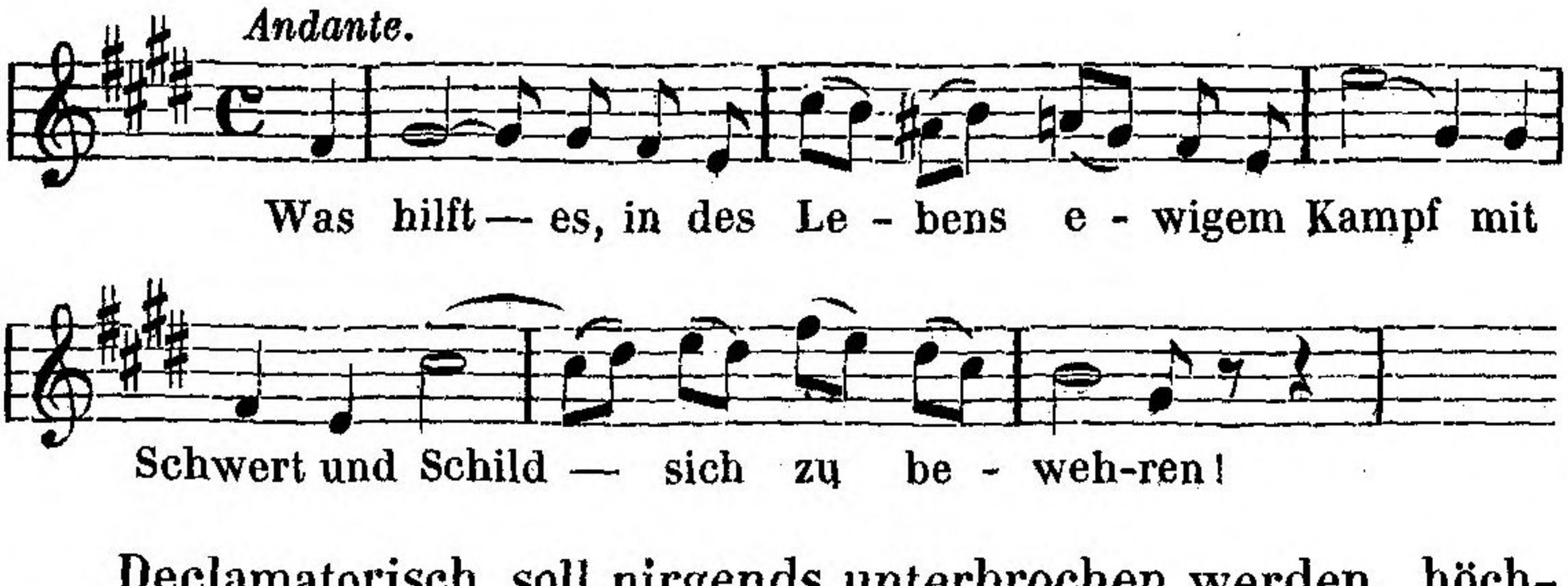


ist ein solches Beispiel. Die Viertelnote *d* (»-mal«) im 2. Takte wird unmerklich in den Anfang des nächsten Taktes gezogen und decrescendirt; der Clavierspieler beschleunigt um ein Weniges das eintaktige Zwischenspiel, und der Sänger setzt das erste *d* im 4. Takte (»auf«) mit derselben Klangstärke ein, mit der er das *d* im 2. Takte verliess, und zwar um eine kaum wahrnehmbare Nüance früher, also beiläufig folgendermassen:



Vom rein gesanglichen Standpunkte ist es oft notwendig, so leise und kurz Atem zu holen als nur möglich, um eine längere melodische Phrase nicht zu zerstören; dies kommt besonders bei Coloraturgesängen vor. Aber auch aus declamatorischen Gründen ist ein unmerkliches und an geschickter Stelle angebrachtes Atemholen oft von grosser Wichtigkeit.

Eine Phrase wie die folgende im langsamen Tempo auszuführen ist für ein Atemholen unmöglich:



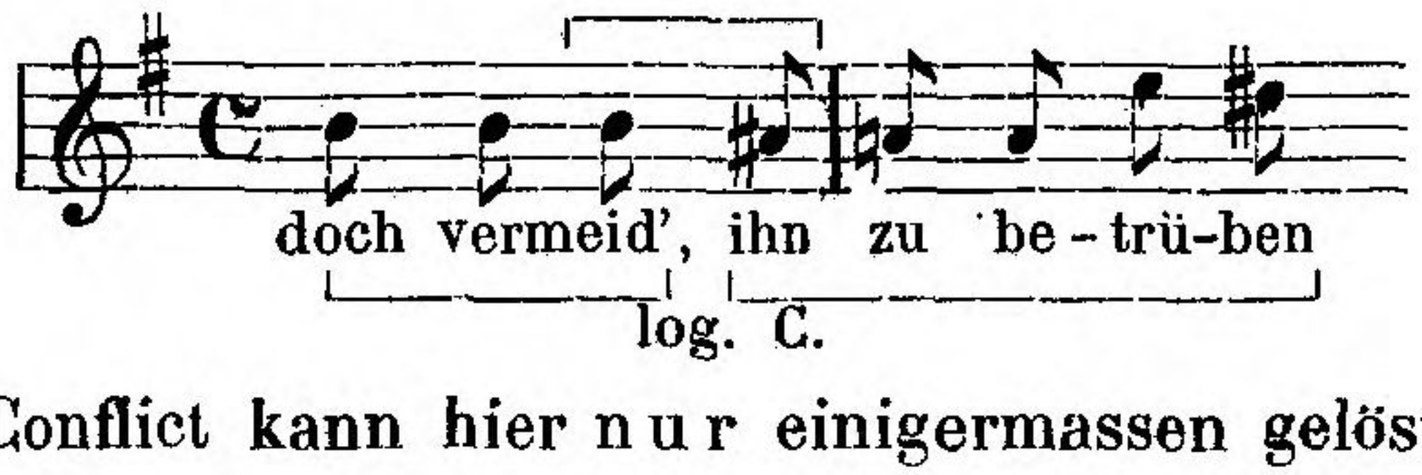
Declamatorisch soll nirgends unterbrochen werden, höchstens nach »es«, wo aber technischerseits ein Atemholen noch gar nicht notwendig ist. Der Sänger wird also am besten thun, nach dem Worte »Kampf«, und zwar nach dem 3. Viertel (3. Takt), leise Atem zu holen, da dort beiläufig die Mitte der Phrase ist. Es ist nur noch fraglich, was vortheilhafter auf den Hörer wirkt: wenn der Sänger an solch' logisch unzerreissbarer Stelle Atem holt (vorausgesetzt, dass sich keine wirklich logisch und technisch brauchbare Stelle dazu findet) oder wenn er das Ohr des Hörers gleichsam zu täuschen versteht, indem er bei so schwer zu bewältigenden Phrasen an einer Stelle ganz leise atmet, wo ein Atemholen in keiner Hinsicht und unter keinerlei Umständen zu vermuten wäre, dort also, wo der Hörer den Atem erwartet, ihn nicht neu gebraucht und durch diese Escamotage (wenn ich dies so bezeichnen darf) der Stelle in der Meinung des Zuhörers gewissermassen jedes unlogische Atemholen benimmt.

An einer melodischen (aber nicht zugleich logischen) Cäsur vernimmt man selbst das leiseste und geschickteste Atemholen, und man hat damit viel weniger erreicht als durch den eben dargelegten Process. Glücklicherweise kommen solche Fälle nur höchst selten vor, in welchen nicht wenigstens ein kleiner logischer Einschnitt sich befindet, welcher zum erlaubten Atemholen Gelegenheit bietet.

So wenig als der logische Zusammenhang durch den Sänger zerrissen werden soll, darf auch der melodische gestört werden. Am leichtesten geschieht dies beim melo-

dischen Verwenden mehrerer Töne auf eine Silbe in zweisilbigen Wörtern, wo der Componist aus prosodischen Gründen drei Noten über die erste und nur eine Note über die zweite Silbe des Wortes gesetzt hat. Im 1. Capitel des I. Theiles habe ich dieses Verfahren auf Seite 64 ff. ausführlicher beschrieben und daselbst erwähnt, dass die Kunst des Sängers die musikalisch zusammengehörigen Noten trotz der hindernden Wortprosodik nicht auseinanderfallen lassen darf.

Schwierig sind nur solche Fälle, in denen die logische Cäsur vor die Auflösung eines Vorhaltes fällt, wie in *Mendelssohn*'s »Suleika«:



Der Conflict kann hier nur einigermassen gelöst werden, wenn die ganze Phrase in einem Atem gesungen wird.

Mit grossem Geschicke sind ferner zwischen den Worten eingestreute Pausen (besonders die kleinen) zu behandeln, wie sie zumal bei *Mozart* oft vorkommen[1]). Die Worte dürfen da unter keiner Bedingung kurz abgerissen, sondern können nur sanft ausgelassen werden. Es ist ein Glück, dass dieses zöpfische Unterspicken einer Melodie mit Pausen ganz ausser Gebrauch gekommen ist, da es eine der unnatürlichsten Textbehandlungen im Gefolge hat, welche Worte und Silben von einander wie durch Beistriche trennt.

Alle Fälle aufzuzählen, in welchen der Sänger Declamationsfehler des Componisten verbessern oder auch nur vertuschen soll, kann hier unmöglich meine Aufgabe sein. Ich habe die wichtigsten Fälle angeführt und füge noch hinzu, dass wir täglich neue Declamationsverbesserungsprobleme in vielen Gesängen finden, von denen man sich kaum früher träumen liess. Der Sänger braucht also jedenfalls ausser Stimme mit künstlerisch ausgebildeter Technik noch Herz und feinen Verstand, um sich über seine Aufgabe vollkommen klar werden zu können.

---

1) S. Seite 81.

Nur einige Bemerkungen, welche den Sänger ganz allein betreffen, habe ich hier noch zu machen [1]).

Bevor der Sänger zum Studium eines Gesangsstückes (eines Liedes, einer Arie) oder einer Opernpartie schreitet, ist es notwendig, dass er sich in die Dichtung vertieft, dass er den Geist des Inhaltes erfasst; er wird daher gut thun

---

1) Gegen solche Sänger, die nur mit der Kehle und nicht mit Herz und Verstand singen, also keine »Musici« sind, hat *Guido von Arezzo* (um 1020 n. Chr.) seinen Tractat »Regulae musicae« mit einem treffenden, wenn auch derben, Vergleiche zwischen einem Cantor und einem Musicus eröffnet. Es ist interessant, die witzigen und aufrichtigen Worte *Guido*'s kennen zu lernen; ich setze sie also hieher:

Musicorum et cantorum magna est distantia,
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit Musica.
Nam qui facit, quod non sapit, definitur bestia.
Caeterum tonantis vocis si laudent acumina,
Superabit philomelam vel vocalis asina.
Quare eis esse suum tollit dialectica.
Hac de caussa rusticorum multitudo plurima.
Donec frustra vivit, mira laborat insania,
Dum sine magistro nulla discitur antiphona.

Freie Uebersetzung:

Ein Singer und ein Musicus
Sind himmelweit verschieden.
Der Eine leyrt, was er gelernt,
Und ist damit zufrieden.
Der And're weiss, was seiner Kunst
Gesetze ihm befehlen;
Sie lehrt durch stumme Zeichen ihn,
Und nicht durch fremde Kehlen. —
Kann einer Donnerstimme Schall
Eu'r Kennerohr vergnügen,
So muss bei Euch die Nachtigall
Dem Esel unterliegen.
Mechanisch handelt nur das Thier,
Der Mensch verfährt nach Gründen;
Wo ist nach diesem Maassstab nun
Eu'r Singervolk zu finden?
Die einz'ge Ehre, die ihm bleibt,
Sind ein Paar gute Lungen;
Gleich Gimpeln lernt es nur, was man
Ihm zehnmal vorgesungen.

(S. *Forkel*, »Allgemeine Geschichte der Musik«, II., pag. 258).

bei einem Liede, das Gedicht früher aufmerksam zu lesen, sich in die Stimmung desselben vollkommen einzuleben, und — ist das Vortragsstück eine Ballade oder Romanze — die Situationen sich klar vorzustellen, letzteres im erhöhten Maasse beim musikalischen Drama. Er soll hierauf die Dichtung deutlich, langsam und klar sprechen und zwar ganz mit der Betonung, wie sie der Inhalt der Dichtung erheischt. Erst dann wende er sich zur Musik, und suche nun im Gesange den Tönen die vorhergegangene Auffassung einzuhauchen und sie so durch dieselbe zu beleben. Nun kann aber noch der Fall eintreten, dass die Auffassung, welche der Componist dem betreffenden Gedichte entgegenbrachte, durchaus nicht mit der des Sängers übereinstimmt. Beweise davon liefern die total verschiedenen Auffassungen mancher Gedichte durch mehrere Componisten, so *Schumann*'s und *Jensen*'s »Waldesgespräch« (*v. Eichendorff*), *Schumann*'s und *Mendelssohn*'s »Allnächtlich im Traume« (*Heine*), *Löwe*'s und *Schubert*'s »Erlkönig« (*Goethe*), *Beethoven*'s, *Schubert*'s, *Schumann*'s, *Rubinstein*'s, *Liszt*'s, *Thomas*' »Kennst du das Land« (*Goethe*). Da aber der Sänger als ausübender Künstler hinter dem Componisten, dem schaffenden Künstler, zurücksteht [1]), so muss er sich auch der Auffassung desselben anbequemen und sich dieselbe so zurechtlegen wie ursprünglich das Gedicht ohne Musik. Dazu soll er bei keinerlei Unfreiheit in der Wiedergabe sich möglichst genau an die vorgeschriebenen Bezeichnungen des Componisten halten, vor Allem das Tempo richtig nehmen, um den Charakter nicht zu verfehlen (denken wir uns z. B. *Schumann*'s »Er, der Herlichste von Allen« oder gar *Schubert*'s »Ungeduld« langsam gesungen); ferner soll er nicht zu viele willkürliche Haltepunkte machen, wie z. B. Fermaten auf hohen Tönen, um etwa seine Stimmmittel glänzen zu lassen etc.

Im Recitativ hat der Sänger mehr Gelegenheit, seine In-

---

1) *H. F. Mannstein* in seiner Schrift »Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges« etc. behauptet zwar unbegreiflicher Weise gerade das Gegentheil; er stellt den Tonsetzer unter den Sänger (!). Diese baroque Anschauung widerlegt sich wohl von selbst.

dividualität zu entfalten, denn er ist nicht in so zwingenden rhythmischen Fesseln; er kann sogar ganz seine ureigene Auffassung der Dichtung zur Geltung bringen. — Was das Colorit des Gesanges betrifft, so entsteht dieses entweder von selbst, wenn der Gefühlsinhalt des vorgetragenen Gesangsstückes ein rein lyrischer — also mehr oder minder subjectiver — ist; oder es ist mit Verständniss — doch ohne Uebertreibung — in die Töne zu legen, wenn dieselben erzählender, also mehr objectiver, Natur sind. So z. B. sind Strophenlieder fast ganz von der Leistungsfähigkeit des Sängers abhängig; weiss derselbe nicht zu charakterisiren und zu coloriren, so ist ein solches Lied mit seltenen Ausnahmsfällen für den Zuhörer verloren [1]). Ebenso aber muss er sich auch vor Uebertreibungen und Gesuchtheiten hüten. So giebt es Viele, welche in jedes Wort Colorit legen wollen; welche Ungeheuerlichkeiten da zum Vorscheine kommen können, liegt auf der Hand. Wenn z. B. in *Mendelssohn*'s Lied »Der Mond« (*Geibel*), welches die weihevolle Stimmung einer wunderbaren, stillen Mondnacht ausdrückt, Jemand in dem süss beruhigenden Verse »und sieh', dies ungestüme Herz wird stille« die hier weit gedruckten Worte in bewegtem, stürmischem Tone singen würde, weil er das Wort »ungestüm« charakterisiren zu müssen glaubt, so wäre dies geradezu lächerlich. Und oft geschieht Aehnliches auch mit Worten wie »still«, »rasch«, »heimlich« etc. Nicht die einzelnen Worte sind also ihrem Inhalte nach zu coloriren, sondern die ganze Phrase, je nach dem Charakter ihres Sinnes. Dann können Farben von Stille, Unruhe, Glut, Flüstern etc. angewendet werden, und zwar mit Recht.

Schliesslich sei noch des Unfuges gedacht, dass so häufig Frauenlieder von Männern, und umgekehrt, gesungen werden, ist es doch ganz sinnlos, wenn eine Frau singt: »dann weisst du, Ninetta, wer wartend hier steht«, oder ein Mann: »Seit ich ihn gesehen« etc. Umändern der Worte »er«, »sie«, »Freund«, »Geliebte« in »sie«, »er«, »Freundin«, »Geliebter« etc. würden in diesen Fällen an der Sache schon deshalb nichts verbessern, weil ja Compositionen in ganz anderem

1) S. S. 136.

Charakter gehalten sind, wenn sie einer Frau oder einem Manne zum Singen zugedacht sind. Dies ist z. B. hervorragend bei *Schumann*'s »Frauenliebe und Leben« und »Dichterliebe« der Fall.

Zum Schlusse will ich noch einige vorzügliche Declamatoren unter den Sängern erwähnen. — Von dramatischen Sängern sind vor Allen zu nennen: *Wilhelmine Schröder-Devrient* (1804—1860), *Louise Dustmann* (geb. 1831), *Philippine von Edelsberg* (geb. 1835), *Pauline Lucca* (geb. 1842) [speciell in Bezug auf feine Nüancen], *Marianne Brandt* (geb. 1842), *Johann Michaël Vogl* (1768—1840) [der intime Freund *F. Schubert*'s, ebenso bedeutend als dramatischer wie als Liedersänger, und der Erste, welcher *Schubert*'s »Erlkönig« öffentlich sang, 1821], *Franz Wild* (1792—1860), *Aloys Ander* (1821 bis 1864), *Albert Niemann* (geb. 1831), *Ludwig Schnorr von Carolsfeld* (1836—1865) [zwei bedeutende *Wagner*-Sänger], *Emil Scaria* (geb. 1838) [plastische Wiedergabe], *Carl Hill* (geb. um 1840) [auch hervorragender Oratoriensänger], *Heinrich Vogl* (geb. 1845), *Ferdinand Jäger*, *Carl Schlosser* und *Franz Nachbaur* (die drei Letzten mustergültig in den *Wagner*'schen Partieen: Siegfried, Mime und Lohengrin); und von Liedersängern: *Julius Stockhausen* (geb. 1826) [wohl der bedeutendste; hervorragend in der Wiedergabe der *Schubert*'schen und *Schumann*'schen Liedercyclen], *Dr. Emil Kraus* (geb. um 1833) *A. Schultner* und *Helene Magnus* (geb. um 1840), wie die auch als dramatische Sänger wirkenden: *Gustav Walter* (geb. 1835) [feinsinniger *Schubert*-Sänger] und *Eugen Gura* (geb. 1842)[1].

Damit schliesse ich nun auch meine Betrachtungen über die reproducirende musikalische Declamation.

Hoffen wir, dass es den Bestrebungen unseres Jahrhunderts gelingen wird, ein Gesangsideal zu verwirklichen, wie ich es in vorliegender Schrift in kurzen Umrissen zu entwerfen versucht habe: ein vollkommenes Ineinanderaufgehen von Wort und Ton!

---

1) Mich näher auf die Eigentümlichkeiten dieser Sänger einzulassen halte ich für ausführlicher, als es die gedrängte Haltung der ganzen Schrift verantworten könnte. D. Verf.

Namensverzeichniss.

Aeschylos, 7.
Albert, H. VI. 114.
»Am Bodensee«, 39.
Amphion, 5.
Ambros, A. W. 125.
Ambrosius, hl. 9.
Ander, A. 169.
Antony, J. 110.
Arion, 5.
Aristoteles, 6.
Artôt, Desirée, 161.

Bach, J. S. 19. 24. 59. 112. 115. 116. 117. 125. 127. 142.
»Badeliedlein«, 39.
Beethoven, L. v. 7. 19. 63. 64. 65. 71. 117. 118. 125. 126. 130. 132. 148. 151. 167.
Benda, G. 150.
Bergkreyen, 42.
Böhme, F. M. VI. 17. 20. 21. 22. 23. 25. 26. 33. 37. 38. 39. 40. 42. 43. 44. 45. 49. 50. 51. 136.
Borde, J. B. de la, 33.
Brahms, J. 77. 78. 79. 80. 120.
Brandt, Marianne 169.
Brendel, F. 10. 125.
Brosig, M. 157.
Brückler, H. 120. 139.
Bürger, G. A. 134. 152.
Byron, G. G. Lord 152.

Caccini, G. 109.
Caesar, 6.
Calzabigi, R. de 29.
Carissimi, G. 109. 110.
Cavaliere (i), E. de 109.
Chézy, Helmine v. 133.
Chopin, F. 76.
Claudius, M. 61.
Corsi, G. 109.
Curschmann, F. 66.

Darwin, 3.
»Der Todwunde«, 42.
»Die stolze Müllerin«, 17. 59.
Dörffel, A. VI. 29.
Dommer, A. v. 10.
Dorn, H. 157.
Dufay, G. 125.
Dustmann, Louise 169.

Eckert, C. 157.
Edelsberg, Philippine v. 169.
Eichendorff, J. Frh. v. 99. 162. 167.
Erk, L. 22. 24.25. 116.
»Es ritten drei Reiter«, 46.
»Es spielt' ein Ritter«, 22.
Esser, H. 96.

Faisst, J. 157.
Fétis, F. J. 110.
Forkel, J. N. 5. 10. 166.
Franz, R. 72. 73. 90. 97. 107. 108. 109. 119. 131.
Friderici, M. D. VI. 52.
Friedrich Wilhelm, d. Vierte, 7.
Fuchs, R. 120.

Gassmann, Th. 76.
Geibel, E. 168.
Gemmingen, v. 151.
Glinka, M. v. 126.
Gluck, Chr. W. v. 7. 28. 29. 31. 32. 133.
Goedecke, C. 28.
Goethe, J. W. v. 67. 132. 133. 135. 167.
Goetz, H. 126.
Goldmark, C. 80. 120. 126.

Gossec, J. F. 131.
Gottschall, R. 107.
Gounod, Ch. 76. 126. 130. 132.
Graun, C. H. 57.
Gregor, d. Gr. 10.
Grell, E. 157.
Grummer, Th. VI. 56. 113.
Guido v. Arezzo, 10, 166.
Gumbert, F. 76. 77. 131.
Gura, E. 169.

Händel, F. G. 7. 116. 117. 139. 142.
Hagen, Fr. H. v. d. VI. 33.
Hamann, J. G. 3.
Hanslick, E. 7. 124.
Hans v. Würtzburg, 37.
Hauptmann, M. 15.
Hauptner, Th. 156.
Hausegger, F. v. 133.
Haydn, J. 19. 59. 112. 117. 125. 139.
Hebbel, F. 75.
Heine, H. 96. 97. 143. 145. 167.
Helmholtz, H. 10.
Herder, J. G. v. 3. 6. 28. 121.
Herbeck, J. 157.
Herodot, 5.
»Herzog-Ernst-Weise«, 49.
Heuberger, R. 41. 120. 139.
Hey, J. 157.
»Hildebrandslied«, 20. 22. 23. 25. 26. 33. 51.
Hill, C. 169.
Hiller, F. 132. 157.
Holstein, F. v. 126.
Homer, 3. 5.
Horaz, 33.
Hucbald, 40. 34.

Irmer, W. 22.
Isaak, H. 46.

Jäger, F. 169.
Jahn, O. 133.
Jannequin, Cl. 110.
Jensen, A. 80. 85. 96. 107. 108. 109. 119. 120. 131. 139. 145. 167.
Jung, E. 157.

Kenner, J. 98.
Kerner, J. 119.
Kiesewetter, R. G. 9. 10.
Kirchner, Th. 80. 120.
Klopstock, F. G. 28.
Klug, 38.
Köhler, L. 124.
Kraus, E. 169.
Kreutzer, C. 151.

Laborde, J. B. de 33.
Langer, H. 157.
Larue, Pierre de 125.
Lavater, J. K. 11.
Lechner, L. VI. 112.
Lenau, N. 152.
Lenz, W. v. 7. 151.
Lessing, G. E. 28.
Lindpaintner, P. 151.
Liszt, F. 80. 85. 86. 87. 120. 136. 139. 152. 167.
Löwe, C. 66. 70. 167.
Lortzing, A. 126.
Lucca, Pauline 169.
Ludwig, d. Fromme 10.
Lully, J. B. 29.

Magnus, Helene 169.
Mannstein, H. F. 167.
Marcello, B. 126.
Marner, H. L. 34. 36.
Marschner, H. 87.
Mendelssohn-Bartholdy, F. 6. 7. 8. 67. 68. 69. 132. 143. 144. 152. 153. 165. 167. 168.
Meyerbeer, G. 6. 7. 29. 127. 148.
Mirza-Schaffy, 72.
Moline, 31.
Monteverde, Cl. 109.
Mozart, W. A. 7. 61. 62. 63. 81. 106. 112. 117. 125. 126. 127. 128. 133. 142. 143. 144. 148. 150. 151. 165.

Nachbaur, F. 169.
Niemann, A. 169.
Nietzsche, F. 28.
Nohl, L. 142.

Orpheus, 5.
Otfried v. Weissenburg, 10.
Ott, J. 40.

Papa, H. 113.
Patti, Adeline 161.
Paul, O. 10. 14.
»Pavierlied«, 37.
Peri, J. 109.
Petrus Platensis, 125.
Pierre de la rue, 125.
Pindar, 3.
Platen, Aug. Graf v. 135.
Platon, II.
»Purengesang«, 44.

Raimund, F. 151.
Reimmann, 2.
Reinecke, C. 120.
Reissmann, A. 10. 46. 47.
Remy, W. A. 120. 132.
Riedel, C. 157.
Rietz, J. 7.
Rinuccini, O. 109.
Roquette, O. 131.
Rore, Cypr. de 52.
Rosegger, P. K. 9.
Rossini, G. A. 70. 148. 161.
Rousseau, J. J. 150.
Rubinstein, A. 72. 73. 74. 75. 76. 126. 167.
Rückert, F. 104. 135. 145.

Saint-Saëns, C. 126.
Saphir, M. G. 120. 121.
Scaria, E. 169.
Scarlatti, A. 110.
Schaeffer, J. 157.
Schelle, E. 29.
Schiller, F. v. 28. 151.
Schilter, J. G. 10.
Schlosser, C. 169.
Schmidt, H. 4.
Schneltzel, 42.
Schnorr v. Carolsfeld, L. 169.
Schope, J. 113.
Schopenhauer, A. 11. 12. 70. 133.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 169.
Schubert, F. 63. 65. 66. 67. 68. 69. 98. 118. 130. 132. 134. 137. 140. 142. 144. 160. 167. 169.
Schultner, A. 169.
Schumann, R. 67. 71. 72. 90. 97. 106. 112. 119. 120. 123. 137. 138. 143. 144. 151. 152. 167. 169.
Shakespeare, W. 59. 135.
Sieber, F. 156.
Sophokles, 3. 4. 8.
Stockhausen, J. 157. 169.

Thomas, A. 126. 128. 131. 167.
Triller, 49.
Türschmann, R. 6.

Uhl, 42.
Uhland, L. 96.
Uhlig, Th. 84.

Verdi, G. 126.
Vogl, H. 169.
Vogl, J. M. 169.
Voss, H. 135.

Wagner, R. 7. 18. 28. 32. 41. 72. 80. 82. 84. 85. 90. 91. 92. 109. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 131. 133. 134. 135. 138. 139. 145. 146. 148. 157.
Walter, G. 169.
Weber, Aloysia 142.
Weber, C. M. v. 70. 125. 128. 135. 139. 143. 146. 151.
Westphal, R. 3.
Wieland, Chr. M. 28.
Wild, F. 169.
Willaert, A. 52.
Winterberger, A. 80. 120.
Wirner, Bruder 48.
Wolzogen, H. P. v. 139.
Würtzburg, Hans v. 37.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Empfehlenswerthe musikalische Bücher

aus dem Verlage von **Heinrich Matthes** in Leipzig.

Ambros, Dr. A. W., Zur Lehre vom Quintenverbote. 80 Pf.
— — Die Grenzen d. Musik u. Poesie. Studien z. Aesthetik d. Tonkunst. 2. Aufl. 3 M.
Brendel, Dr. Franz, Die Musik d. Gegenwart u. d. Gesammtkunst d. Zukunft. 3 M.
— — Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Sechste von Dr. F. Stade besorgte Auflage. 10 M., elegant gebunden 12 M.
— — Grundzüge der Geschichte der Musik. 5. Aufl. 1 M.
Bronsart, H. von, Musikalische Pflichten. 2. Aufl. 75 Pf.
Dürenberg, F. L. S. von, Die Symphonien Beethoven's und anderer berühmter Meister erläutert. 2. Aufl. 2 M., gebunden mit Goldschnitt 2 M. 50 Pf.
Elterlein, E. v., Beethoven's Clavier-Sonaten für Freunde der Tonkunst erläutert. 4. Aufl. 2 M. 50 Pf, gebunden mit Goldschnitt 3 M. 50 Pf.
Engel, Königl. Musikdir. D. H., Der Schulgesang, seine guten und schädlichen Erziehungs-Einflüsse und zeitgemässe Reform. Im Auftrage des Königl. Preuss. Cultusministeriums geschrieben. 1 M. 20 Pf.
Fromm, A., Musikalische Anthologie. Eine Sammlung Aussprüche über Tonkunst von berühmten Menschen. Cart. 1 M. 50 Pf.
Gleich, Ferd., Wegweiser f. Opernfreunde. Erläuternde Besprechung d. wichtigsten auf d. Repertoir befindl. Opern nebst Biographien d. Componisten. 2 M. 50 Pf.
Gottwald, H., Ein Breslauer Augenarzt und die neue Musikrichtung. 75 Pf.
Hirsch, Dr. R., Ueber Mozart's Schauspieldirector. 1 M. 50 Pf.
Huss, H. Der richtige Tonansatz v. physiol. u. gesangstheoret. Standpunkte. 1 M.
Köhler, Louis, Die Gebrüder Müller und das Streichquartett. 75 Pf.
Laurencin, Graf Dr. F. P., Zur Geschichte der Kirchenmusik. 1 M. 60 Pf.
— — Schumann's Paradies und Peri. 1 M. 20 Pf.
— — Dr. Hanslick's Lehre vom Musikalisch-Schönen. 2 M.
Lackowitz, Musikalische Skizzenblätter. Biographische Essays. 4 M.
Lohmann, Peter, Die Oper und ihr Ideal. (Ueber dramatische Dichtung mit Musik.) 2. Aufl. 1 M.
— — Musikdramen. (Inhalt: Durch Dunkel zum Licht. — Die Brüder. — Die Rose vom Libanon. — Frithjof. — Valmoda. — Irene.) 3 M.
— — An dramatische Tonsetzer. (Das Bühnenfestspiel betreffend.) 30 Pf.
Mannstein, Heinrich, Denkwürdigkeiten der Hofmusik zu Dresden. 1 M. 20 Pf.
— — Katechismus der Gesangskunst. 1 M.
Meichsner, A. v., Friedrich Wieck u. seine beiden Töchter Clara Schumann, geb. Wieck und Marie Wieck. Ein Familiendenkmal. Mit Stahlstichtitelbild. 2 M.
Müller, Reg.-Rath Frz., Richard Wagner u. d. Musikdrama. Ein Charakterbild. 3 M.
Nägeli, Horst, Ueber den Verfall des dramat. Gesanges in Deutschland. 1 M.
Otto, Louise, Die Mission der Kunst mit Rücksicht auf die Gegenwart. 4 M. 50 Pf.
Pantheon deutscher Dichter. 9. Aufl. Herausgegeben von Peter Lohmann. Prachtband mit Goldschnitt 5 M.
Schanz, Julius, Fünfzig Lieder für Componisten. 1 M. 25 Pf.
Schubert, F. L., Die Hülfsmittel des musikalischen Effects. 1 M. 50 Pf.
— — Vollständiges Wörterbuch für Pianofortespieler. 1 M. 20 Pf.
— — Partiturenkenntniss und Partiturenspiel. 1 M.
Schucht, Dr. J., Meyerbeer's Leben und Bildungsgang, seine Stellung als Opern-Componist im Vergleich zu den Tondichtern der Neuzeit. Nebst noch ungedruckten Briefen Meyerbeer's. 5 M.
— — Wegweiser in der Tonkunst. Lexikon f. Künstler und Kunstfreunde. 1 M. 50 Pf.
Sieber, Prof. F., Kurze Anleitung zum Studium des Gesanges. 2. Aufl. 1 M. 50 Pf.
— — Aphorismen a. d. Gesangsleben. Didaktisches, Humoristisches, Polemisches. 1 M. 50 Pf.
Stöwe, Die Ausbildung für das musikalische Lehrfach. 1 M.
Tappert, Wilhelm, Das Verbot der Quinten-Parallelen. 1 M. 20 Pf.
Vincent, Jos., Neues musikalisches System! Die Einheit in der Tonwelt. Ein Lehrbuch d. theoret. Musik f. Musiker u. Dilettanten z. Selbststudium. 2 M. 50 Pf.
Ungewitter, O., Die Tanzmusik in ihrem Einfluss a. d. moderne Musik. 2 M. 50 Pf.
Voigtmann, R. J., Das neue kirchliche Orgelspiel im evangel. Cultus. 2 M. 50 Pf.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Kienzl, Wilhelm

Die musikalische Declamation dargestellt an der Hand der Entwickelungsgeschichte des deutschen Gesanges ; musikalisch-philologische Studie

Leipzig 1880

Mus.th. 1685
urn:nbn:de:bvb:12-bsb00084635-7